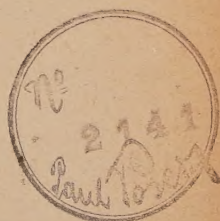


Wilhelm Hausenstein
Die bildende Kunst der
Gegenwart

~~8/6~~

2/6

Die bildende Kunst der Gegenwart



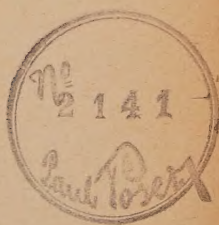
Die bildende Kunst der Gegenwart

Malerei Plastik Zeichnung

Von

Wilhelm Hausenstein

Zweite Auflage



Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin 1920

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1914
by Deutsche Verlags-Anstalt,
Stuttgart

Druck der
Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

„Es wäre interessant, alles Falsche
aufzuzählen, aus dem das Wahre
sich zusammensetzen kann.“

Delacroix.

Das Manuskript der ersten Auflage
wurde Ende 1913 abgeschlossen

Inhalt

	Seite
Verzeichnis der Bilder	VIII
Vorwort zur ersten Auflage	IX
Vorwort zur zweiten Auflage	XIII
Erstes Kapitel: Das künstlerische Gesichtsfeld der Gegenwart	1
Zweites Kapitel: Der Realismus in Deutschland: Leibl und seine Generation	26
Drittes Kapitel: Der französische Impressionismus	48
Viertes Kapitel: Der Neoimpressionismus	79
Fünftes Kapitel: Cézanne	94
Sechstes Kapitel: Van Gogh und Gauguin	105
Siebentes Kapitel: Die deutschen Sezessionen	123
Achtes Kapitel: Der Norden am Ende des Jahrhunderts	163
Neuntes Kapitel: Das soziale Element in der Kunst der Gegenwart .	192
Zehntes Kapitel: Vom falschen und vom echten Stil	220
Elftes Kapitel: Marées und Hildebrand	237
Zwölftes Kapitel: Neuklassik und Neugotik	254
Dreizehntes Kapitel: Vom Impressionismus zum Expressionismus . .	284
Vierzehntes Kapitel: Das Richtige in der Kunst	314
Fünfzehntes Kapitel: Kubismus und Futurismus	341
Personen- und Sachregister	367

Verzeichnis der Bilder

	Seite
Wilhelm Leibl: Bildnis der Frau Gedon	32
Hans Thoma: Im Sonnenschein	33
Edouard Manet: Das Skating in der Rue Blanche	48
Auguste Renoir: Ruhende Frau	49
Henri de Toulouse-Lautrec: Der Tanz	64
Edgar Degas: Tänzerinnen (Pastell)	65
Claude Monet: Häuser am Ufer (in Holland)	80
Georges Seurat: La Grande Jatte	81
Constantin Guys: Sitzende Frau (Aquarell)	96
Paul Cézanne: Die Versuchung des heiligen Antonius	97
Vincent van Gogh: Das Schlafzimmer des Künstlers	112
Paul Gauguin: Die Liebenden	113
Wilhelm Trübner: Der Sohn des Künstlers in einer Rüstung	128
Fritz von Uhde: Zwei Mädchen im Garten	129
Max Slevogt: Don Juan	144
Louis Corinth: Landschaft von der ligurischen Riviera	145
Max Liebermann: Polospiel in Genischs Park	160
Jakob Maris: Der Leinpfad	161
Jozef Israels: Zur Arbeit (Gouache)	176
Eugène Laermans: Der Betrunkene	177
Hans von Marées: Die Unschuld	224
Adolf Hildebrand: Relief (Stein)	225
Odilon Redon: Blumenstrauß in einer Vase	240
Pierre Puvis de Chavannes: Mutterschaft	241
Auguste Rodin: Die Hand (Bronze)	256
Aristide Maillol: Holzstatuette	257
Edvard Munch: Sterbezimmer (Lithographie)	272
Alfred Rubin: Schreibstube (Zeichnung)	273
Henri Rousseau: Zollstation	288
Henri Matisse: Stilleben	289
Oskar Kokoschka: Frau mit dem Papagei	304
Pablo Picasso: Der Mann mit der Klarinette	305

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage

Einleitungen, die vor der Sache selbst geschrieben werden, pflegen nichts zu taugen. Vorworte, die nicht über das gedruckte Buch hinausgehen, sind überflüssig. Sie haben nur ein Recht, wenn sie Kritiken der fertigen Bücher sind, die sie eröffnen.

Als ich vor etwa zweieinhalb Jahren aufgefordert wurde, für die von Lamprecht und Helmolt herausgegebene Sammlung „Das Weltbild der Gegenwart“ einen Band über die bildende Kunst unserer Zeit zu schreiben, war mir der Gedanke an eine solche Arbeit zugleich erschreckend und im höchsten Grad anziehend. Das Thema schien mir von der Art, daß man es — sofern man den Mut zu solchen Gegenständen überhaupt verantworten kann — am liebsten am Ende des Lebens in die Hände nehmen würde. Das mochte eine Sentimentalität sein: aber ich glaube noch heute, daß sie besser ist als das Buch, das ich mit diesen rückschauenden Vorbemerkungen schließe.

Zuletzt nimmt man das Wagnis auf sich. Man zieht sich gegruendetem Bedenken zum Trost auf den Standpunkt eines etwas frivolen Egoismus zurück. Der Reiz, ein Bild der Zeit zu formen, wird von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde unwiderstehlicher. Man denkt schließlich nicht mehr an die ersten Widerstände des Gefühls und des Verstandes; der Wille oder wahrer der produktive Instinkt stellt sich ohne Gewissensbisse gleichsam außerhalb der Verantwortung, und nur dadurch, daß er so die Bedeutung des werdenden Buchs von vornherein persönlich-willkürlich eingrenzt, wird er überhaupt fähig, die Arbeit zu unternehmen. Im Hintergrund spielen polemische Energien mit: man lebt in einer Zeit, in der gekämpft wird, in einer Zeit, in der man mit Dingen, mit Personen und mit sich selber streitet.

Wie das nun sein mag: ich weiß nicht, ob ich die Arbeit gewagt hätte, wenn ich ihr Feld am ersten Tag so übersehen konnte, wie ich es jetzt zu übersehen glaube. Das Thema reizte durch die faszinierend synthetische Form des Titels. Ich sah das Ganze dieser Form, nicht ihre Falten.

In diesem Buch haben sich im Lauf der Arbeit gegen siebenhundert für mich einmal in irgendeinem nahen oder fernen Sinn wesentliche Namen gehäuft, von denen die allermeisten wohl in irgendeinem entscheidenden Zusammenhang wertender Urteile vorkommen. Es ist nicht menschenmöglich, daß man so viele Namen in die Einheit einer einzigen Anschauung — und jedes Buch sollte wie jedes Bild eine einzige Formanschauung sein — wirklich bewältigend aufnimmt, daß man zu jedem dieser Namen, mit Ja oder Nein, auf der Höhe der Wertleiter oder in ihrer Tiefe, in einem gleichmäßig lebendigen Verhältnis steht. Man muß darum, wenn man schon den verhängnisvollen Ehrgeiz und dazu die Pflichten des Enzyklopädisten hat, eine und die andere Beziehung zu Zeiten — selbstverständlich immer unter Vorbehalt verschiedener Bewertung verschiedener Wertgrade — mehr oder minder zwingen. Das ist entsetzlich. Nur das vegetativ Gewordene ist das Gute. Das forcierte Tempo, wo immer es seine drängenden Ursachen haben mag, ist der Feind. Das Erlebnis läßt sich nicht nötigen. Ich hätte am liebsten nur einfach gesagt, was mich in der Kunst der Zeit am allerunmittelbarsten bewegte. Wahrscheinlich wäre dann statt eines Buches über die Kunst der Gegenwart unversehens ein Buch über Cézanne entstanden. Aber das wäre nicht bloß wider den Zweck dieser ganzen Monographiensammlung gewesen, deren sehr berechtigtes Ziel das Inventar der Kultur unserer Zeit, die Information lesender Zeitgenossen über den objektiven Bestand der Zeitdinge ist, sondern auch wider meine eigene ursprüngliche Meinung, die sich vermaß, objektiv zu sein, das heißt die subjektive Passion zugunsten eines umfassenden Zusammenhangs rein gegenständlicher Feststellungen zu übersteigen. Die Aufgabe war es wahrhaftig wert, gestellt zu werden. Sie ist schließlich das Höchste, das wir alle wollen. Keine Form ist größer als das Epos, das mit immer gleichem Maß und allseitiger Ausbreitung die Zeit beschreibt.

Wenn ich heute dies Buch übersehe, so finde ich freilich leider kein über Polemisches erhabenes Epos, sondern einen sonderbaren Kompromiß zwischen den stärksten subjektiven Beteiligungen, die ich vermochte, und einer verhältnismäßig indifferenten Wahrnehmung gewisser Werte und Unwerte, die zur Zeit gehören und ihr Wesen bauen helfen. Ich will diesen Mangel weder vor anderen noch am allerwenigsten vor mir selber verleugnen. Ich sehe Teile des Buchs, die mir nur den Wert überlegter Stoffgliederungen, nicht die Bedeutung spontaner Mitteilung eines Erlebnisses haben. Aber ich glaube, das konnte nicht anders sein; es ist die Gefahr, die sich schwerlich jemals umgehen läßt, wo die Aufgaben ähnlich gestellt sind.

Die Namen, denen ich mich verbunden fühle, würden heute zu einem ansehnlichen Teil in anderer Darstellung erscheinen. Die Wertungen, die ich versuchte, sind eben Versuche, nicht Endgültiges. Jeder neue Tag, der ein neues Erlebnis der Kunst bringt, und sei es das kleinste, verändert alle Beziehungen, die man bis zum Augenblick zur Kunst hatte. So würde ich heute das Kapitel über Leibl anders schreiben. Ich zweifle nicht, daß ich die Stellung Leibls im Zusammenhang der Werte der Zeit nicht genügend differenziert, auch daß ich Leibl im Ganzen um einige Grade überschätzt habe. Mancher Name, der mir erst in jüngster Zeit aufging, würde in das Buch hineingenommen sein. Umgekehrt wäre mancher Name, der heute in diesem Buche steht, gefallen. Die Wertungen sind naturgemäß am meisten bei Neueren und Kleineren in Vibration. Der Kunsthistoriker stellt leicht — weil er Historiker sein muß — den Wert der Zusammenhänge und Bewegungen über die Bedeutung der einzelnen Exekutive; hat er eine Bewegung ermessen, so fällt das Einzelne, an dem er anfänglich das Ganze bewährt fand, zusammen, sofern dies Einzelne auf die Dauer seinen Wert eben von der Bewegung erborgt, nicht in sich ihn selbst besitzt, worauf in der Kunst zuletzt doch alles ankommt, weil der Wert des Kunstwerks in der wirklichsten Tatsächlichkeit des künstlerischen Faktums besteht.

Mit diesen Vorbehalten entlasse ich dies Buch in die Öffentlichkeit. Ich habe noch einen Vorbehalt hinzuzufügen. Er betrifft das Verhältnis der meisten Bücher zu denen, die Bücher schreiben, und zu denen, die Bücher lesen. In dem Moment, in dem ein

Buch hinausgeht, ist der, der es schrieb, nicht mehr mit diesem Buch eins. Grunderkenntnisse stehen ihm fest. Aber die Ausformung gehört seiner Vergangenheit an. Was ihm selber aber überwunden ist, was also gewiß nicht endgültige Form der Sache sein kann, das lesen in der Zukunft die Leser. Der Egoismus des Autors hat sich genug getan. Das Einzige, was nun den Autor gegenüber den Lesenden entschuldigt, ist die Zuversicht, daß sein Buch Menschliches enthält und daß Menschliches, wie immer es sei, zu Menschen redet. Darum handelt es sich im Grund vielleicht überhaupt mehr als um den Inhalt ästhetischer Anschauungen, die kundgegeben und umstritten werden.

(München, am 27. Juli 1914.)

Vorwort zur zweiten Auflage

Erneuter Überblick über diese Seiten macht nach sechs und sieben Jahren abermals das Gewagte eines Versuchs gegenwärtig, der es unternahm, viele Hunderte von Namen innerhalb eines immerhin begrenzten Raumes an ihren Platz zu stellen: innerhalb eines begrenzten Raumes, auf der Grundlage eines zum Teil notwendig beschränkten Materials und aus einer oft nur geringen zeitgeschichtlichen Distanz, die sowenig wie jene knappe Basis die Sicherheiten beruhigter Erfahrung gönnt. Als ich dieses Buch — diesen Entwurf eines Buches, diese Modellierskizze — wieder sah, da war mir ohne weiteres deutlich: es sei eigentlich von vorn bis hinten neu zu schreiben, sollte es vollkommen den Standpunkt bezeichnen, den ich heute nach Inhalt und Form vertreten müßte. Nicht etwa, daß es sich um Widerruf handeln würde: in den seltensten Fällen war eine Schätzung radikal zu berichtigen. Eben deshalb war es sachlich noch erlaubt, das Buch im großen und ganzen stehenzulassen, wie es stand. Aber es würde sich heute im ganzen und einzelnen doch — so hoffe ich — um einen sehr anderen Stil der positiven Herausarbeitung gehandelt haben.

Von vornherein wäre es vielleicht richtig gewesen, die Struktur des Buches so zu bestimmen, daß die Zahl der von der Zeit dargebotenen Namen um einen guten Bruchteil gekürzt worden wäre: derart, daß in der Hauptsache nur ganz und gar entscheidende Namen sich hätten behaupten dürfen. Einen Augenblick schien es mir möglich, eine neue Auflage in diesem Sinn zu redigieren. Aber es schreckte mich — ich bekenne es — das Unverhältnismäßige einer Aufgabe, für die mir zudem auf absehbare Zeit die Muße fehlt. Und es schien mir, daß ich den enzyklopädischen Charakter, den das Buch

nun einmal bekommen hat, doch nicht zerstören sollte: vielen Lesern ist die weitgetriebene Umfänglichkeit des Inventars nützlich gewesen, und so mag es wohl auch in Zukunft sein.

Darum entschloß ich mich zu diesem Provisorium: an einigen wesentlichen Stellen, die dessen sehr bedurften, tiefer einzuschneiden. Corinth, dem etwas abzubitten war, wurde in den Proportionen skizziert, die er, allerdings zum Teil erst in den letzten Jahren, erreicht hat. Über Rodin, Trübner, Slevogt, Hodler sind ergänzende Abschnitte geschrieben. Kotoschka, dessen entscheidende Entwicklung erst nach der Vollendung der ersten Ausgabe dieses Buches einsetzte, und mit ihm am Schluß des Kapitels, das zu ihm hinmündet, andere der jüngeren Generationen sind deutlicher umrissen worden oder zum ersten Male in dies Buch eingetreten. Desgleichen Repräsentanten älterer Geschlechter: Künstler, die nicht oder ungenügend bedeutet waren.

Daß es mir schon diesmal gelungen wäre, alle Unebenheiten, Unverhältnismäßigkeiten, vielleicht auch Ungerechtigkeiten auszugleichen, vermag ich nicht zu behaupten. Dazu bedurfte es einer vollkommeneren Überarbeitung, als der Augenblick sie mir vergönnte. Immerhin: einiges Dringende ist wohl geschehen.

Ein Mangel war nicht zu beheben: der gegenwärtige Horizont Europas war nicht deutlicher zu machen. Welche Veränderungen und Neuerungen sich außerhalb Zentraleuropas im vergangenen Lustrium begeben haben, konnte nicht bekannt werden. Es war unmöglich, über das Ausland etwas nachzutragen — es sei denn, daß es sich, wie zum Beispiel bei Braekeler, um Versäumnisse handelt, die historisch zurückliegen. Selbst dies muß eingestanden werden: sogar in den Grenzen Deutschlands ist die Freizügigkeit des Kunstwerks eingeschränkt, denn seit Jahren weiß München kaum, was Berlin, Berlin kaum, was München malt. Auch die Eisenbahn gehört zu den Voraussetzungen kunstgeschichtlicher Orientierung. Wir sinken in eine Phase geringer Kommunikation zurück. Sonderbar, daß im Jahre 1919 eine Hemmung geworden ist, was im Jahre 1913, so schwer erreichbar auch damals gerade im Zusammenhang einer enzyklopädisch gestimmten Aufgabe vieles gewesen ist, wahrlich nicht vorstellbar gewesen wäre.

So viel kann indes schon heute gesagt werden: daß ein künftiger Überblick über das Gesamtbild europäischer Kunst einen Rückschlag im Sinn erneuerten Interesses für die Welt auch der äußeren Gegenständlichkeit — der „Natur“ — wahrscheinlich wird feststellen können. Aus dieser Perspektive wird sich alsdann zumal das erste Kapitel dieses Buches relativieren.

(München, am 5. September 1919.)

Erstes Kapitel

Das künstlerische Gesichtsfeld der Gegenwart

Die Kunst der letzten Epoche ist die Katastrophe des Naturalismus und der Sieg des Stils.

Die Formel scheint einleuchtend; dennoch muß man sie in dem Augenblick widerrufen, in dem man sie aufstellt. Man muß mit ihr beginnen, weil sie vom Wesentlichen das Allgemeinste enthält. Man muß sie zurücknehmen, weil die Begriffe Naturalismus und Stil in ihren historischen Verkörperungen immer sehr relativ sind. Ist Liebermann reiner Naturalismus? Ist Marées reiner Stil? Kann man hier überhaupt mit Entweder und Oder auskommen?

Jeder fühlt den Gegensatz und jeder empfindet, daß man ihm mit einer Kontrastierung von Naturalismus und Stil einigermaßen beikommt. Aber es bleibt ein Rest; und man fühlt, daß dieser Rest zuweilen sehr viel, oft am Ende gar das Wichtigste bedeutet. Es ließe sich ein Standpunkt denken, von dem Liebermann weniger naturalistisch wäre als Ingres. Je mehr wir geschichtlich vom Impressionismus abrücken, desto weniger empfinden wir die naturalistischen Elemente, die er enthielt, und desto mehr empfinden wir zuzeiten den abstrakten und tätigen Stilgedanken, den das impressionistische „Farbenkomma“, die impressionistische Fleckenmalerei gebracht hat. Während wir so den Impressionismus als eine außerordentliche malerische Übersetzung der Wirklichkeit, also als einen Stilwillen würdigen, empfinden wir vielleicht ganz momentan an einem Ingres oder an einem Marées ein verhältnismäßig naturalistisches Arbeiten der Vorstellung. Wir wissen in solchen Augenblicken zwar ganz genau, daß damit über solche Stilträger nichts Letztes ausgesagt ist; aber immerhin ist die Empfindung möglich und aus ihr ist es uns wahrscheinlich geworden, daß es keinen Sinn hat, die Impressionisten mit dem Schlagwort Naturalismus erledigen zu wollen und einem Menzel, einem Trübner, einem Ekevogt,

einem Liebermann den Stilbildner Marées oder etwa Cézanne einem Manet kurzerhand gegenüberzustellen. Der Gegensatz ist natürlich vorhanden; aber es gibt bedeutsame Augenblicke, in denen er belanglos erscheint und in denen man sogar geneigt sein mag, ihn umzukehren.

Wenn auf diesen Blättern von Naturalismus und Stil die Rede ist, dann gehen der Unterscheidung immer solche Vorbehalte voraus. Die Unterscheidung gilt relativ. Sie gilt gewissermaßen konventionell. Sie gilt in dem Sinn, in dem die Künstler der allerletzten Jahre dem Impressionismus gegenübergetreten sind. Sie verwiesen darauf, daß der Impressionismus eine Fixierung von Naturstudien, ja sogar eine unmittelbare Naturstudie war, und betonten dieser Kunst gegenüber das Recht des Künstlers, aus der freien, nicht von dem natürlichen Gegenstand festgehaltenen Einbildung heraus zu arbeiten. Wie dem sei: Kunst ist zuletzt immer Kunst, und schließlich bezeichnen die auffallenden Unterschiede, die man zwischen Leibl und Liebermann und Marées feststellen kann, überhaupt nicht das Wichtigste an ihnen. Es gibt im Grunde keinen höheren Genuß als den, in der Gleichheit alles Künstlerischen glücklich zu sein. Die kunsthistorische Kritik arbeitet unterdessen notwendig mit der Unterscheidung historischer Typen. Es ist ihr Beruf, in die begrenzten Kreise der geschichtlichen Besonderheiten hineinzutreten, dort zu verweilen und Unterschiede zu machen, die vor der Ewigkeit nichts, vor der Weltgeschichte nur relativ, im Augenblicke aber oft alles, absolut sind.

Der große Umschlag der künstlerischen Anschauungen, der unser Zeitalter bezeichnet, offenbart sich in einer zunehmenden Umwälzung unserer kunstgeschichtlichen Einschätzungen. Seit Jahrhunderten war — allerdings mit bedeutungsvollen Unterbrechungen — die antike Klassik das künstlerische Ideal der abendländischen Menschheit, die wir mit der amüsanten Naivität des europäischen Kulturegoismus nun einmal in die Mitte unserer Interessen gestellt haben. Vor zwanzig Jahren hätte es noch für Gotteslästerung gegolten, wenn man dies Ideal für ein naturalistisches Ideal erklärt hätte. Man erblickte in der antiken Klassik ein bedingungsloses Stilideal. Die jüngere Ästhetik hat den relativen Naturalismus der antiken Klassik empfunden. Der feine Däne Julius Lange sah die Höhen der gesamten Weltgeschichte der Kunst noch in den Epochen der antiken Klassik und der Hochrenaissance, die dieser Klassik parallel lief. Er

nannte diese Epochen „humanistisch“. Er besaß kein stolzeres Wort. Aber dies stolze Wort bezeichnete eine Grenze, die enger war, als er sich träumen ließ. Kunst hat nicht den Beruf, menschlich zu sein; sie hat den Beruf, ins Übermenschliche, Überhumanistische hinauszugreifen. Wir sprechen vom Standpunkt unserer eigensten Zeit, also relativ, aber mit dem Akzent, den nur die absoluten Dinge verdienen: Kunst ist Dualismus, ist Metaphysik — am Ende die einzige, die sich nach dem Untergang der positiven Religionen noch hoffen läßt. Noch vor wenigen Jahren spielte man die klassische Antike und die Hochrenaissance gegen den impressionistischen Naturalismus aus. Aber man könnte der Meinung sein, daß die Stilformel des Impressionismus weniger naturalistisch ist als die der antiken Bildwerke. Wenn Kunst den Zweck hat, zwischen dem Objekt und dem Bild eine Spannung zu erzeugen, jenes Medium dazwischenzuschieben, das man eben Kunst nennt, dann ist zum mindesten nicht ausgemacht, daß die gespißte malerische Übersetzung der Wirklichkeit, die der Impressionismus brachte, stilloser gewesen sei als die schlechtthin natürliche Gesamtdarstellung des Lebens, die der antike Klassiker gegeben hat. Das Verdienst, das Relative des klassischen Ideals zuerst nachdrücklich nachgewiesen zu haben, gebührt dem Kunstpsychologen Wilhelm Worringer. Seine Gedanken bedeuten eine erste Umwälzung der Kunstgesinnung, die durch Generationen als selbstverständlich galt und in unserer Zeit ihre letzten schönen Ausprägungen von Julius Lange, von Jakob Burckhardt und von Heinrich Wölfflin erhalten hat.

In dem Augenblick, in dem die bedingungslose Gültigkeit des antiken klassischen Kunstideals in Zweifel gezogen und der verhältnismäßige Naturalismus dieses Ideals empfunden wurde, wandte sich die Ästhetik der Gegenwart neuen Idealen zu. Die Antike wurde nicht im ganzen preisgegeben. In der Schätzung machten die klassischen Griechen — Polyklet und die Polykletiker, etwas weniger der ältere Phidias — und die Spätklassiker Praxiteles und Lysipp, vollends aber die nachklassischen, hochnaturalistischen Hellenisten den archaischen Griechen den Platz frei. Man ging zu den Ägineten und von ihnen zu den frühesten Zeugnissen der hellenischen Kunst. Julius Lange hat bei aller Bewunderung den Ägineten noch ein gewisses klassisches Mitleid entgegengebracht, und bis in unsere Tage war es üblich, die archaische Grazie des Apoll von Tenea mit Hochachtung zu tolerieren. Die jüngeren Generationen

kennen in der ganzen griechischen Kulturwelt kaum ein höheres Stilideal als die begeisternde Annatürlichkeit, die künstliche Disziplin des Bildtypus, den jener sogenannte Apollon darstellt.

Von den hellenischen Primitiven führte der direkteste Weg zu den Bildnern des alten Orients. In dem Moment, in dem wir die künstlerische Größe des Apoll von Tenea begriffen, wuchsen uns Organe für die ungeheure Schönheit der ägyptischen, der assyrischen, der babylonischen und der altpersischen Kunst. Der Speerträger des Polyklet erschien uns beinahe als ein harmlos angenehmer Genrerealismus. Wohl sahen wir die schöne, freie Breite der polykletischen Menschlichkeit und der polykletischen Kunstgesinnung. Aber neben der unerhörten Formenweite der ägyptischen Pharaonenstatuen, neben der Unübersehbarkeit der altorientalischen Gestaltungen kam der klassische Grieche nicht mehr auf. Der wohltemperierte staatsbürgerliche Liberalismus der polykletischen Statuarik war nichts mehr neben dem großartigen Herrenradikalismus des altorientalischen Lebens und der altorientalischen Kunstgebarung. Die schöne Lässigkeit des klassischen Hellenen war neben der grandios konservativen Erstarrung der ägyptischen Kolossalform unbedeutend. Das Natürliche der Griechen schwand vor dem Annatürlichen und Übernatürlichen der Ägypter, das Menschliche vor dem Unmenschlichen und Übermenschlichen.

Schon vor der Zeit, in der den Künstlern und den Laien die unvergleichliche Gewalt der Ägypter offenbar wurde, hatte der Orientalismus an einer anderen Stelle morgenländischer Stilüberlieferungen eingesetzt. Im zweiten Kaiserreich war der Japonismus geboren worden. 1856 entdeckte Felix Braquemond in Paris bei dem Drucker Delâtre zufällig ein Heft jener in Holz geschnittenen Studien Hokusais, die Mangwa genannt sind. Das Heft war als Makulatur mit einer Japansehung nach Europa gekommen. Die Pariser Maler, in denen sich eben damals die ersten Ahnungen einer impressionistischen Weltbetrachtung regten, waren begeistert. Daran ist übrigens zu sehen, wie wenig der Impressionismus von Hause aus naturalistischer Absichten verdächtig ist; denn Hokusai war, wiewohl er innerhalb der japanischen Kunst ein relativ naturalistischer Spätling gewesen ist, immerhin ein Japaner. 1862 entstand in der Rue de Rivoli ein ostasiatischer Laden. Die bedeutenden Maler und die feinen Liebhaber, die im zweiten Kaiserreich jung waren, kamen als Stammgäste in diese Boutique: Manet,

Fantin-Latour, Fortuny, Degas, Whistler, Alfred Stevens, die Brüder Goncourt, Zola, die Kunsthistoriker Champfleury und Duret, die Sammler Guimet und Cernuschi. Der japanische Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1900 gab dem Japonismus die entscheidende Legitimation: Japan war nun eine allgemeine Angelegenheit geworden — statt einer Kuriosität sah man nun einen Stil und zudem einen Stil, der unmittelbar an die Lebensinteressen der abendländischen Kunst rührte. Die Impressionisten sahen mit Bewunderung das Reduzierte der japanischen Kunstmittel. Sie sahen den Witz der japanischen Fleckentechnik, der zugleich epigrammatisch spitz und zeitlos allgemeingültig erschien. Sie sahen die märchenhafte Überlegenheit der japanischen Linienkultur, und damit fühlten sie das Begrenzte ihrer eigenen, rein malerischen Ausdrucksart. Degas fand den Weg zur Linie, und es folgte ein ganzes Zeitalter der gepflegten Umrisse. Die Impressionisten sahen den Sinn der Japaner für die Durchbildung der Bildperipherie, für das Zufällige, für das, was seitwärts ist, den Sinn der Japaner für das Weglassen, ihren Sinn für das Schwebende leerer, dennoch vibrierender Flächen. Die Impressionisten sahen das Augenblickliche der japanischen Vision, nach einem Wort Brauns die Empfindung dieser westöstlichen Nation „für schwer kontrollierbare Ausnahmestimmungen der Natur“. Dennoch gingen die Japaner über alles Spezielle weit hinaus. Ihre Kunst war viel mehr als die Sublimierung augenblicklicher Wertschatten; diese pikanten Gewebe hatten einen unendlich weiten Umfang der inneren Anschauung. Die Impressionisten lernten ihre eigene Enge fühlen. Sie lernten auch die relative Stofflichkeit ihrer eigenen Kunst erkennen. Die Japaner gaben mehr als optische Eindrücke; sie gaben geistige, gleichsam substanzlose Anschauung. Sie hatten sich ihrer unglaublichen Naturkenntnis zum Trotz über die Natur und den Naturalismus erhoben und bewegten sich auf einer Höhe, auf der die künstlerische Geste sich fessellos vollenden konnte. Sie besaßen den raffiniertesten Sensualismus und zu gleicher Zeit die abstrakteste Poetik. Mit der Freude am Sichtbaren verbanden sie in ihrer künstlerischen Anschauung den fruchtbarsten und freiesten spekulativen Geist. Sie boten die Illusion der Dinge; aber diese Illusion war ganz in Formel übergegangen, so daß die Schwere des Stofflichen restlos überwunden wurde. Sie beherrschten alle Probleme, mit denen die abendländische Malerei auf vorgerückten Posten rang. Dabei kamen

den Pariser Impressionisten und überhaupt dem Abendlande zunächst nicht etwa die nobelsten japanischen Kunstwerke zu Gesicht, sondern häufiger die Leistungen halbgültiger Kunstschulen: der bürgerlichen Ukiyoeschule, der bürgerlichen Korinschule und der naturalistischen Hokusaischule, deren Produktionen dem konservativen Japaner vulgär erschienen, wie sie in der Tat für die unteren Volksklassen bestimmt waren. Endlich war die japanische Kunst der europäischen in einem ganz allgemeinen Sinn voraus: die japanische Kunst war wirklich Lebensapparat. Sie war die natürliche Formel des Daseins. Der Japaner lebte nicht für die Kunst, sondern sie lebte für ihn. Er war ihr wie der Hellenen vollkommen gewachsen und benutzte sie, wie er ihrer Tag um Tag bedurfte.

Das japanische, überhaupt das ostasiatische Bild hatte in seiner guten Zeit keine Perspektive. Hokusai wußte theoretisch, daß die japanischen Bilder auf die Perspektive verzichteten. In einer 1848 erschienenen Abhandlung — wie sonderbar berührt doch die Jahreszahl — setzte er auseinander, daß die Japaner Form und Farbe der Dinge wiedergeben, ohne die Illusion der Dreidimensionalität anzustreben, überhaupt ohne Raumbilder zu wollen. Die durchschnittliche europäische Empfindung sah in der unperspektivischen Darstellung zunächst einen Mangel. An diesem Mangel blieb sie lange hängen. Aber schließlich begriff man, daß die unperspektivische Malerei der Japaner weder Ungeschick noch Gesichtsfehler, sondern Stilwille war. Es ist nicht notwendig, anzunehmen, daß dieser Stilwille den Japanern immer so klar war, wie er dem Hokusai klar gewesen ist. Es genügt, wenn er in den Kunstinstinkten der Japaner objektiv vorhanden war. Aus ihrem Kunstinstinkt heraus vermieden sie das wirksamste Illusionsmittel des Naturalismus: die Perspektive.

Graul verweist sehr gut darauf, daß die japanische Kunst sich damit zur neueren europäischen verhielt wie die gotische Kunst zur Renaissance. Vasari rühmte an den Meistern nichts so sehr als die divina prospettiva. Es ist die Hyperbel des Lobes, wenn er bei einem Meister feststellen kann, er habe im Gegensatz zu der flachgestreckten Gotik die Kunst des perspektivischen Tiefenscheines beherrscht. Diese Ästhetik hat uns wie alle Renaissancenormen lange beseffen. Japan hat uns diese Ästhetik und die Renaissance-normen überhaupt zum ersten Male problematisch gemacht. Wir fühlten den Abstraktionswert der unperspektivischen Kunst Japans,

begriffen damit den Abstraktionswert aller prinzipiell unperspektivischen Kunst und den Wert der künstlerischen Abstraktion überhaupt. Nun sahen wir auch, daß es Ueberwitz ist, den alten Orientalen das Unperspektivische ihrer Reliefs und ihrer Malereien vorzuwerfen. Wir begriffen nun, daß dieser Verzicht auf die Perspektive eine entscheidende künstlerische Tat war; die zweidimensionale Ebene war der dreidimensionalen Wirklichkeit damit als eine Welt von ganz eigener Ausdehnung direkt entgegengestellt. Damit begriffen wir mit einem Male die Notwendigkeit aller der Verbiegungen, Wendungen, Vergewaltigungen, die das natürliche Objekt sich gefallen lassen muß, wenn es aus der natürlichen Welt in die Welt der künstlerischen Existenz übertreten will. Die seltsame Ausdrehung der ägyptischen Profilfiguren war uns nun nicht mehr fremd; sie und alles, was in diesen Prinzipienzusammenhang gehört, erschien uns plötzlich als selbstverständlich, als gegebene künstlerische Möglichkeit, ja als gegebene künstlerische Pflicht.

Mit dem Verhältnis der Zeit zu den Japanern stand das neue Verhältnis zu den Gotikern in objektivem Zusammenhang.

Die Gotik ist für die Kunst des 19. Jahrhunderts mehrmals von Bedeutung gewesen. Cornelius hat sich an dem gotischen Dürer begeistert. Die Nazarener folgten. Ruskin trieb eine tiefüberzeugte Propaganda für die Gotiker. Die Präraffaeliten trieben einen raffiniert innigen Kultus mit den selber beinahe bewußt reaktionären gotischen Elementen, die in der Frührenaissance, zumal in der Kunst der Florentiner Quattrocentisten — Gozzolis, Botticellis, Pieros — enthalten waren. Morris nahm bei seinen kunstgewerblichen Reformen den Ausgang vom gotischen Kunstgewerbe. Das Kunstgefühl der englischen Kultur gotisierte sich: man forderte Bilder, die von liebender Religiosität gehegt waren, Wohnungen, Tische, Stühle, Schränke und Betten, in denen andächtige gotische Sachlichkeit waltete. Das puritanische England, das in der Reformation geboren war, wurde sich seiner Kahlheit bewußt und begann, sich künstlerisch, kulturell zu rekatholisieren. Es ist nicht damit getan, daß man diese Bewegung kurzerhand als reaktionär bezeichnet. Der Fall hat seine Tragweite; er war ein Gleichnis tiefberechtigter Bedürfnisse. Das gotisierte England wollte einen künstlerischen Lebensapparat, der aus einem gesellschaftlich gefestigten und religiös erweiterten Lebensgefühl hervorkäme. Das gotisierte England wollte einen Luxus, der nicht wie der aus der Renaissance

entlehnte Luxus vag und beziehungslos wäre, sondern aus einer großen sozialen und religiösen Einfalt herauswüchse. Über den platten Rationalismus einer schlecht imitierten Renaissance, zu der im Grunde niemand ein Verhältnis hatte, wollte man in die Gefilde einer Lebensführung, die wie die mittelalterliche zur selben Zeit romantisch und exakt, religiös und sachlich, lyrisch und im höheren Sinn vernünftig wäre. Die Möbel der Morriscompany gewannen diesen Ton; man kann ihn nicht leugnen, wiewohl die allzuwörtliche Anlehnung an das reale gotische Vorbild kleinlich erscheint. Die Bilder der Präraffaeliten gewannen diesen Ton; man verwirft ihn nicht, wenn man das Präziöse, Affektierte eines Rossetti und zumal eines Burne-Jones fatal findet. Das englische Buch hat seit der englischen Neugotik diesen Ton; man muß seine würdige Breite, seine noble Empfindsamkeit schätzen, wenn man gleich die gotisierende Linie des Illustrators Crane mit sehr gemäßigten Empfindungen betrachtet.

Bei der Neubelebung großer Traditionen werden die Pasticheurs und die Eklektiker zumeist zu Dutzenden geboren. Traditionen sind aber nie wörtlich gültig, sondern immer nur in freier Übertragung. Sie sind Parabeln, nicht Vorlagen; sie enthalten eine Moral, aber nicht die Aufforderung zur Nachahmung. Ein englisches Talent hat uns gezeigt, wie die gotische Tradition in unserem Zeitalter aktuell werden kann, ohne die Eigenheit unserer Zeit zu stören: Beardsley. Daß er katholisch fühlte, wäre eine romantische Schwäche, wenn diese Devotion selber mehr als eine Parabel, als das Symbol einer neuen geistigen, künstlerischen und sozialen Sehnsucht gewesen wäre. Seine Kunst enthält in jedem Fall kein einziges Merkmal jener wörtlich übersetzenden Unselbstständigkeit, mit der Neugotiker diesseits und jenseits von Gebhardt gewiß eine große Sehnsucht der Zeit, aber zugleich auch eine schwache Originalität und ein ängstliches Lebensgefühl bewiesen haben. Der Fall ist lehrreich. Es ist unmöglich, daß wir unsere Kultur durch romantische Bekehrungen erweitern. Die Zeit muß im Grunde aus sich selber leben. Traditionen können nie Urheberinnen, wohl aber Bestätigungen unserer Lebensgefühle sein. Dem Bildhauer Hoetger, der anfänglich von den Überlieferungen Meuniers und Rodins angeregt war und in diesem Zustand beachtenswerte Anfänge geschaffen hatte, ist die gotische Strömung unserer Tage zur Mode geraten. Seine

neuen Plästiken sind schwache Neubildungen nach gotischen und schließlich nach asiatischen Vorbildern. Ihm steht der belgische Neugotiker Minne — trotz allem, was sich auch wider ihn sagen läßt — als eine Kraft gegenüber, die dem Wort der Tradition den Sinn der Tradition entnommen hat und im Zusammenhang der neugotischen Bewegung Dinge von originaler Schönheit hervorbringt. Laermans ist Neugotiker aus eigener Kraft; Thorn Prikker ist trotz schönem Eigenem im ganzen gotisierender Eklektiker, und nicht minder der wunderbar überschätzte Däne Soakim Stooovgaard, der die klaren romanischen Konstruktionen des Wiborger Doms mit mäßigen neugotischen Fresken zugedeckt hat. Die harmlosen Sachen der Beuroner Klostermalerei sind eine völlig leere Nachahmung frühmittelalterlicher Stilvorlagen; es ist aberwitzig, von diesen redlichen und höchst unoriginellen Mönchen das mindeste für eine sinnvolle Belebung romanischer, byzantinischer und gotischer Traditionen zu erwarten. Gegen die Wiener Neugotik, gegen die quälende Hysterie Klimts und seiner Nachfolger ist wahrhaftig viel zu sagen: allein im Vergleich mit den mechanischen Reproduktionen mittelalterlicher Stilformen sind die gepeinigten Krämpfe der neugotischen Österreicher Formen von eigener, zeitgenössischer Bedeutung.

Die gotische Tradition kann nur fruchtbar werden, wenn wir, wie Worringer es getan hat, die Psychologie der Gotik erleben und dabei erfahren, daß wir aus den Bedürfnissen unserer Zeit heraus das Talent haben, diese Psychologie aus uns selbst neu hervorzubringen. Es ist Unsinn, sich in ein Verhältnis zur Tradition hineinzusuggerieren. Das Bedürfnis der eigenen Zeit muß das Verhältnis bestimmen. Erleben wir uns in diesem Verhältnis zur Tradition selber, dann ist die Tradition für uns gültig — allein auch dann nur von uns aus, im Sinne eines Gleichnisses unserer eigenen unveräußerlichen Menschlichkeit.

Der Traditionswert der Gotik kann unmöglich, wie es bei Gebhardt ist, darin bestehen, daß wir unentwegt Kreuzigungen und Pietäs malen und dabei die unverkennbar zeitgenössische Erscheinung eines weiblichen Modells von heute durch eine Haube archaisierender Art, durch brüchige Gewandfalten im Stil der alten Kölner und durch brüchige Gebärden halbschlächtig zur Jungfrau Maria gotifizieren. Er muß viel allgemeiner sein. Die Gotik kann uns nur

das geben, was wir selber künstlerisch und kulturell wollen oder zu wollen anfangen: das Bedürfnis nach einer neuen Überschwenglichkeit, nach einer ekstatischen Kunst, den Sinn für die Form, die von innen heraus, psychisch, ja metaphysisch bestimmt ist, den Sinn für die flächige Darstellung und das Verlangen nach einer Kunst, die weniger momentan ist, nach einer Kunst, die mehr Ordnung, mehr Ruhe, mehr Sammlung — mehr andächtige Gelassenheit, aber zugleich auch mehr innere Exzentrizität hat als die Kunst, die uns aus dem abgelaufenen Jahrhundert als Realismus und als Naturalismus geläufig ist. Die Gotik kann uns im Grunde nicht sehr viel mehr geben als Japan oder das Barock und das Rokoko. Das Gotische des Japonismus, das Japanische der Gotik und des Rokoko: um diese allgemeinsten Beziehungen der Traditionen allein kann es sich handeln — um sie und um ihren Gegensatz zur antiken Klassik und zur Hochrenaissance.

Schon einmal gab es im Ablauf der abendländischen Kulturgeschichte eine Epoche des Japonismus und der Chinoiserie. Seit der Zeit, in der die Portugiesen und die Holländer nach dem Osten vordrangen, begann Europa sich für die ostasiatische Kunst zu interessieren. 1609 begann ein beträchtlicher Handel zwischen Holland und Japan, der um 1660 seine Höhe erreichte. Der Hauptgegenstand dieses Handels war das ostasiatische Porzellan. Es wurde zunächst freilich nur vom Standpunkt des Kaufmanns und des Kuriositätenliebhabers gewertet. Nicht selten zwangen die Holländer den Ostasiaten abendländische Muster auf. Aber allmählich begriff Europa den künstlerischen Geist der ostasiatischen Kunst. Die Erklärung liegt in zwei Worten: Barock und Rokoko.

Der Lebensart des barocken Absolutismus entsprach der kulturelle Ton der ostasiatischen Feudalwelt durchaus. So übernahm der barocke Absolutismus auch die künstlerischen Formeln der ostasiatischen Kultur. Er liebte das Exzentrische dieser Formeln; er liebte das „Barocke“ daran. Die beiden Kulturen waren irgendwie auf ganz organische Weise gleichbedeutend. Das war der Anfang. Die Bedeutung der ostasiatischen Formen nahm um 1700 ungewöhnlich zu. Man mußte einmal systematisch untersuchen, welche Rolle der Japonismus und die Chinoiserie bei der Entwicklung des Rocaillestils gespielt haben. Die Aufgabe würde ungemein lohnend sein; sie würde in die tiefsten Geheimnisse der vergleichenden Kunstpsychologie hineinführen. Einige Tatsachen stehen einstweilen fest:

die Ornamentisten des Rokoko, Gillot, Watteau, Huet, Cuvillies, waren wirklich von der ostasiatischen Kunst berührt. Das ostasiatische Vorbild hatte geradezu befreienden Einfluß auf die Entwicklung des Rokoko. Aber auch hier handelte es sich nicht um eine äußerliche Mode, so wenig wie im Barock: die Stilbildner des Rokoko waren organisch mit den ostasiatischen Vorbildern eins — organisch im Geistigen und organisch bis in die Tiefen gesellschaftlicher Voraussetzungen der Kunst, denn der Lebensstil der Rokokogesellschaft war ganz aus sich heraus eine einzige Japonaiserie.

Die Traditionswerte, die im Gesichtskreis unseres Kunstgefühls stehen, sind im Grunde alle eines. Wenn wir feststellen, daß wir Japan und China lieben, dann ist es unmöglich, daß wir zur Gotik und zum Barock kein Verhältnis haben.

Den Umschlag der zeitgenössischen Kunstempfindung zugunsten des Barock führte die Entdeckung des Greco herbei. Jahrhunderte lang war er kaum beachtet worden. Manuel Cossio hat ihm in Spanien, Lafond und Maurice Barrès haben ihm in Frankreich, in Deutschland hat ihm Meier-Graefe seit seiner spanischen Reise den Weg gebahnt.

Erscheinungen wie der Greco verlangen eine radikale Umwertung unserer Traditionen. Die Zeit war noch immer an Raffael gewöhnt. Man sprach wohl nicht mehr so viel und so bewundernd von ihm, wie es die Zeitgenossen Davids und des Ingres getan hatten. Aber sein Name, der Kunstbegriff Raffael war ein ästhetisches Fluidum geworden, ohne das man nicht auskam, auf das man sich automatisch verließ wie auf die Luft. Genannt oder nicht — fast überall stand die raffaelitische Überlieferung noch in der Zeit. Sie glich zum wenigsten dem Souffleur, der unmerklich zuflüstert, was zu sagen ist, und von dem man einigermaßen abhängt, auch wenn man ihn nicht über die Maßen liebt. Herman Grimm, Burckhardt und Wölfflin schienen Raffael endgültig im Wertbewußtsein der Zeit befestigt zu haben. Aber seit zehn oder zwanzig Jahren erlebt die Wertung Raffaels eine zunehmende Katastrophe.

Wenn sich ein Zeitalter von so bedeutenden Überlieferungen wie denen der Hochrenaissance abwendet, um sich den barocken Traditionen des Tintoretto, des Veronese, des Greco zuzukehren, wenn es selbst anfängt, die prachtvollen malerischen Überlieferungen des Frans Hals und des Velazquez zu eng zu finden und einem ekstatischen Lebensausdruck zuzustreben, so geschieht das unmöglich ohne

weittragende Erschütterungen. Sie gleichen für den, der zu überlegen versteht, fast den Wirkungen einer politischen Umwälzung. Gelehrte Ideologien fallen zusammen; Journalisten, die bisher galten, werden plötzlich unmodern; Anstrengungen, die bislang nützlich schienen, werden belanglos; der Sammler, der Händler stutzt; der Kunstmarkt, der auch seine Traditionen hat, muß sich umstellen; ein ganzes Gewebe geistiger und materieller Interessen beginnt zu reißen, und so greift das Künstlerische, das an sich selber nur wenige kümmert, durch allerlei Transmissionen in das allgemeine Leben ein. Hier werden Proteste laut, dort begeisterte Proklamationen. Die Freunde des Neuen werden als Snobs und Spekulanten verschrien; die Anhänger des Alten werden eines unfruchtbaren Konservatismus beschuldigt. Ein seltsames Spiel der Zeitdialektik: eine überpersönliche Wandlung geht in die spizen und kleinen Formen persönlicher Kämpfe ein, und Menschen, die sich noch nie für Kunst interessierten, fangen an, für oder gegen den Greco, den sie sachlich kaum kennen, Partei zu nehmen.

Für den, der versucht, Historiker zu sein, das heißt die Dinge als ein dialektisches Epos, als eine Landschaft mit widereinander laufenden Linien zu sehen, löst sich das Problem von selbst. Die Begeisterung für den Greco ist in vielen Fällen eine Mode und eine Spekulation. Aber es wäre im höchsten Grade kindisch, die Angelegenheit damit abzufertigen. Die Entdeckung des Greco ward eine objektive Notwendigkeit der Zeit. Die einen dienen dieser Notwendigkeit mit Würde und Einsicht, die anderen mit erregten Instinkten, die dritten mit nachempfindendem Talent und andere schließlich mit Ziererei. Aber alle stehen im Bann einer objektiven Umwälzung. Unsere Zeit liebt Japan. Sie liebt China und Indien. Sie liebt die Gotik. Was ist der Greco, was ist der Tintoretto, was ist das Barock anderes als ein Glied im Rhythmus dieser neuen Gesamttradition? Worringer bezeichnet in seinem merkwürdigen Buch über die gotischen Formprobleme das Barock mit Recht als eine Renaissance der Gotik. Das Wort ist in mehr als einem Sinne wahr. Es stimmt künstlerisch: der Greco ist für das 16. Jahrhundert das gewesen, was Giotto für das ausgehende Trecento und für den Anfang des Quattrocento gewesen ist. Es stimmt auch sozialkulturell: denn mit gewissen Grenzen war die Gesellschaft des Barock im Gegensatz zu der bürgerlichen Revolution, die wir Renaissance nennen, eine Restauration der aristokratisch ansteigenden mittel-

alterlichen Sozialhierarchie, eine Restauration des mittelalterlichen Feudalklerikalismus. Man spricht nicht umsonst von Gegenreformation: freilich vergißt man allzuoft den gesellschaftsgeschichtlichen Unterton dieses Worts.

Aber was kann gerade unseren Tag mit dem Greco und mit dem Giotto verbinden? Sicher nichts Spezielles. Traditionen sind Gleichnisse. Wir fühlen, daß wir anfangen, dem Naturalismus gründlich abhold zu werden. Wir fühlen, daß uns die Dinge in ihrer naturalen Tatsächlichkeit nicht mehr so befriedigen, wie sie das Zeitalter des Darwinismus befriedigt haben. Wir merken, daß der Darwinismus von gestern ist. Wir ahnen, daß wir einem neuen Weltgefühl entgegengehen: einem Weltgefühl von religiöser Art. Wir erlebten lange nichts so tief wie die Dichtungen Claudels. Wir wissen nicht, wie die Religiosität der Zukunft sein wird; aber dies wissen wir, daß der künstlerische Ausdruck, den sie haben wird, sich nicht in der naturalistischen Darstellung natürlicher Tatsachen erschöpfen, sondern die Mystik der Dinge, ein neues Jenseits offenbaren wird. Und das wird vielleicht deshalb geschehen können, weil wir im materiellen und sozialen Leben auch allmählich aufhören, naturalistisch zu sein: weil unsere Volkswirtschaft, unser Gesellschaftsleben angefangen hat, die Form der Organisation anzunehmen, sich geistig bewältigen, sich ordnen zu lassen, und weil damit die Zeit naht, in der sich auf der Unterlage eines rationellen ökonomischen und sozialen Lebens ein unerhörter Aufschwung der geistigen Sehnsucht, eine neue Religiosität und eine religiöse Zukunftskunst — eine neue Weltromantik vorbereiten kann. Religiosität ist in ihrem Ursprung nie die Sache primitiver Kulturen, sondern stets — in irgendeinem Zeitverhältnis — die Sache ausreifender, durchgebildeter Verhältnisse.

So kam es wohl, daß wir den Greco und die Gotik lieben und alle die künstlerischen Kulturen verehren, in denen weit oberhalb des bloß Natürlichen reife Ekstasen Form gebildet haben.

So kommt es auch, daß wir wieder anfangen, das Rokoko zu lieben. Ist es nicht wahr, daß wir endlich wieder begonnen haben, den Kokotodionysos Watteau zu begreifen? Wir haben das barocke Lichtpathos Rembrandts und des köstlichen Vermeer gegen die monistische Ruhe des kontrastlosen Raffael gestellt. Wir erleben den tiefen Lebenszwiespalt, der das Weltgefühl und die Kunst Rembrandts in den ekstatischen Konflikt zwischen Licht und Schatten hineintrieb und damit die Pole des sinnlichen Lebens bis in die

Vorhöfe des Himmels und der Hölle hinauszwang. Es ist in Wahrheit nur die Konsequenz dieses Erlebnisses, wenn wir Watteau verehren, den nur eine klägliche Blindheit der Auffassung zum kleinen Meister machen konnte. Watteau war ein exzentrischer Schwärmer. Seine Galanterie war fromme Devotion; seine Erotik war ekstatische Religiosität. Seine Bäume sind eine über sinnliche Landschaft; sie sind paradiesischer als die Paradiese der Gotiker, transzendenter als das mittelalterliche Schöpfungsbild. Das Dogma verengt oft die Vorstellung. Watteau war undogmatisch; der höchste Überschwang grenzt ans Formlose.

Aber es ist nicht nur das Überschwengliche des Greco, des Tintoretto, des Rubens, des Tiepolo, des Watteau und des prächtig malenden Erotikers Fragonard, das uns anzieht, nicht nur das Ekstatische des Barock und des dem Barock so eng verwandten Rokoko, das uns begeistert, sondern auch ein entgegengesetztes Element des Stiles: der Sinn des Barock und des Rokoko für das immobile Bild. Barock und Rokoko fixierten ihre erregten und erregenden Bilder im Kulturapparat der Zeit. Die Bilder wußten, wohin sie gehörten. Sie irrten nicht funktionslos in einer aufgelösten Welt umher wie die Bilder des 19. Jahrhunderts. Das Motiv der bildnerischen Ekstase war mit dem Motiv der bildnerischen Ordnung verknüpft. Die Ekstase war geistig; aber sie war zugleich wohleingefügte Arabeske eines kultivierten Lebens. Das ist es, was wir nicht minder suchen.

Das malerische Epigramm ist noch nicht Bild und noch nicht wohnliche Lebensformel. Aber dies malerische Epigramm, das durch und durch bewegliche Bild war das Bild des 19. Jahrhunderts, ganz besonders des Impressionismus. Das malerische Epigramm hat mit den prachtvollen malerischen Improvisationen des Hals angefangen; die Bildnisse des Velazquez sind mehr solenn, aber im Grunde sind auch sie neben einem Greco malerische Epigramme. Der Impressionismus mußte diese Vorbilder bewundern. Aber mit dem Impressionismus sank der Glanz der Ahnen. Sie wurden relativer. Seltsames Beispiel der Relativität alles Künstlerischen: gegenüber dem Impressionismus erschienen plötzlich eines Tages die klassischen Überlieferungen als höchster Stil. Maurice Denis machte Ingres modern; ihm folgte Balloton, Flandrin. Man denke an das Klassizistische beiegas. Hildebrand schuf erlauchte neuklassizistische Bildwerke; Maillol verehrt die Antike. Man kann in der

modernen Bildhauerei eine ganze Reihe neuhumanistischer Strömungen bemerken. Selbst Genelli, der lang Verachtete, kam zu neuer Geltung. Rottmann wird bald eine Hauffe erleben. Feuerbach wurde nun erst voll begriffen. Virieuds große Altkompositionen sind eine neue Möglichkeit des alten Linearklassizismus. Man glaubt wieder einigermaßen an David. Flaxman, der Konturklassizist, der Illustrator, an dessen Hand wir die schönsten Sagen des klassischen Altertums gelesen haben, wurde in unseren Tagen neu herausgegeben. Die Dichtung erlebte eine neuhumanistische Höhe: Rudolf Alexander Schröder, der Übersetzer des Homer und des Horaz, brachte uns aufs neue die unsterbliche Schönheit der antiken Versform. Es ist keine Frage: wir stehen mitten in einer neoklassizistischen Bewegung.

Damit stehen wir nun freilich auch in einem kreisenden Gewoge von Widersprüchen. Dieselbe Zeit, die das Klassische der Hochrenaissance, des fünften und vierten griechischen Jahrhunderts als relativen Naturalismus zurückweist, dieselbe Zeit, die den archaischen Griechen, dem Giotto, der Gotik, dem Barock, dem Greco, dem Rokoko zugewandt ist, liebt die Stillinie der Antike.

Der Widerspruch erscheint kraß, aber er beruht im Grunde doch auf einer einheitlichen Zeitgesinnung. Das allgemeinste Prinzip historischer Entwicklung ist die Dialektik der Geschichte. Als auf der Höhe des Naturalismus — das Wort steht hier wie immer in relativem Sinn — die äußerste zeitgeschichtlich mögliche Erschöpfung der physischen Welt erreicht war, kehrte das künstlerische Interesse sich entgegengesetzten Aufgaben zu. Nun liebte man nicht mehr die Schönheit der materiellen Erscheinung: nun liebte man die Schönheit der geistigen Erscheinung, des Ekstatischen, die bewegte Schönheit der Innenseite. So kam die Malerei von der Hochrenaissance zur Gotik, zum Barock, zum Rokoko, zu Delacroix und zu Daumier, den ungeheuren Ekstatikern, zu den primitiven Griechen und zu den Exoten. Als auf der Höhe des Impressionismus das ausschließlich malerische Interesse zu den extremsten Zeitmöglichkeiten fortgebildet war, kehrte das Interesse der Kunst aber nicht allein zu seelischen Ausdeutungen der Dinge zurück. Man suchte auch den äußeren Kontrast: der malerischen Impression wurde nun die lineare Zusammenfassung der Vorstellung, das Recht des Konturs gegenübergestellt. Das Schwergewicht der Kunst wurde zur nämlichen Zeit aus dem Nurfinnlichen und Nurmalerischen

ins Psychische und Lineare hinübergerückt. Wo das Malerische sich rein behauptete, wurde es systematisiert, vereinfacht, gefestigt. Es kam eine neue Zeit für den monumentalen Illuministenstil des alten Bruegel, der seine Bauern in breiten, ganz reinen und ganz eindeutigen Lokalfarben gemalt hat. In vielen Fällen verband die neue Malerei die drei Gebote der Zeit: es erstanden Künstler, die das Psychische der neuen Kunst, das Lapidare der neuen Koloristik und das Klassische neuer Linien in Eins brachten. In den meisten Fällen gingen die neuen Stiltendenzen ihren Weg vereinzelt. Zuweilen resorbierten sie sich gegenseitig.

So finden sich die Stiltendenzen der Zeit zum mindesten objektiv zusammen. Wir lieben die großen Ekstater der vergangenen Zeiten: den Tintoretto, den Greco, Rembrandt, Goya, Géricault, Delacroix, Constable, Daumier. Wir lieben sie, weil ihre künstlerische Leidenschaft ins Innere der Erscheinungen drang. Aber zur selben Zeit verehren wir die großen Klassiker der ruhigen Linie: David und die Maler des Empire, zumal Prudhon. Wir lieben Ingres und Feuerbach. Wir lieben sie, weil ihre wundervolle Gelassenheit einem ausschließlich aus Malerische gewöhnten Zeitalter ein uraltes und edles, aber lange vergessenes Mittel künstlerischer Vergeistigung, künstlerischer Abstraktion wiederbrachte — den Strahl der Linie. Kontraste zum malerischen Naturalismus: in diesem Gedanken finden sich die Stiltendenzen der Zeit zusammen.

Es ist beinahe unnötig, darauf hinzuweisen, daß der älteren Malerei, wie sie sich etwa von der Barbizonschule bis zu Monet, von den naturalistischen Kühnheiten Géricaults, des Malers erschreckender Mißformen des menschlichen Lebens, und von dem sozialen Realismus Courbets bis zu Manet, Leibl und Trübner entwickelte, heute absurd Unrecht geschieht. Wo immer der Begriff Realismus oder der Begriff Naturalismus überhaupt auf ganz große Kunst angewandt wird, ist er von vornherein Überwitz. Es gibt keine wahre Kunst, die den Namen Naturalismus wirklich verdient. Der Begriff zerläßt sich unter der Anschauung des Künstlerischen, wie es auch jeweils beschaffen sei.

Naturalismus war im verflossenen Jahrhundert, namentlich seit dem Ende der beiden entgegengesetzten Stilbildner Delacroix und Ingres, gleichwohl vorhanden. In der Kunst insofern, als die Bildner die Schönheit der begrenzten sinnlichen Erscheinung suchten und für das Zeitalter restlos ausschöpften. Naturalismus war hier

der Glaube an die Schönheit des physischen Objekts. Man fühlt sofort, daß dieser Glaube künstlerisch war: es handelte sich um die hypnotische Kraft der sinnereizenden Phänomene, um ein ästhetisches Prinzip, nicht um das, was der Bürger Natur nennt. Der Naturalismus wurde erst in dem Moment fatal, in dem er in die Hände eines kunstlosen Publikums, in die trockenen Träume der Banausen geriet. Er wurde in dem Moment unerträglich, hassenswert, in dem sich die Naturwissenschaft eine ästhetische Diktatur von der größten Sorte anmaßte.

Im Jahre 1890 hielt der sehr verdienstvolle Naturforscher und heillose Kunstphilister Dubois-Reymond in der Berliner Akademie der Wissenschaften einen Vortrag über „Naturwissenschaft und bildende Kunst“. Der Vortrag ist vielleicht das entsetzlichste Dokument, das die Theorie des Naturalismus in der Hinsicht auf die bildenden Künste hervorgebracht hat, und es ist notwendig, das Maß von ästhetischer Instinktlosigkeit, das sich in diesem Buch als Normalverhältnis des gebildeten Menschen von 1890 zur bildenden Kunst ausweist, kulturgeschichtlich zu registrieren: um so mehr, als dieser lehrreiche Vortrag der Vergessenheit anheimfallen könnte. Dubois-Reymond feiert die wissenschaftliche Anatomie als die wahre Grundlage der Kunst. Im Gegensatz zu Ruskin, der das Studium der Anatomie für künstlerisch verhängnisvoll hielt, weil es die Instinkte des Bildners von der produktiven Vorstellung ablenke und auf einen künstlerisch lähmenden Sektionsbefund hinführe, feiert Dubois die Anatomie und die darwinistische Biologie als die wahren Regulative der Bildnerie. Er polemisiert — damals debattierte man viel über Böcklin — in allem Ernst gegen eine Kunst, die biologisch unmögliche Wesen darstellt, und produziert Thesen, die den starrsten künstlerischen Unsinn bedeuten, der sich denken läßt. Man ist es der Sache schuldig, eine der geradezu unglaublichen Stellen aus diesem Vortrag bereitzuhalten.

Es steht geschrieben:

„So wenig weicht Natur von dem einmal gegebenen Typus ab, daß die Teratologie sogar die Mißgeburten darauf zurückführt. Nicht diese sind wahre Monstra; nicht einmal die mit nur einem Auge mitten in der Stirne, in welchen Herr Erner das Urbild der Rhyklopen sucht, da denn Flaxman sicher mit Unrecht dem Polyphem drei Augen, neben den beiden normalen, aber blinden, noch ein drittes in der Stirne, zuerteilt hat. Sondern wahre Monstra

sind die in der Jugend der Kunst von einer ungezügelter Einbildungskraft erfundenen, ursprünglich aus dem Orient stammenden Flügelgestalten: die Stiere von Nimrud, die Harpyien, der Pegasus, die Sphinx, der Greif; die Artemis, die Psyche, der Notos vom Windeturm, die Viktorien, die Engel des semitisch-christlichen Vorstellungskreises. Das dritte Paar Extremitäten — bei Hesekiel kommt sogar ein viertes vor — ist nicht allein paratypisch, sondern auch mechanisch sinnlos, da es an Muskeln zu ihrer Bewegung fehlt. Mit glücklichem Takte hat Schiller im „Kampf mit dem Drachen“ vermieden, das Ungeheuer mit den üblichen Flügeln auszustatten, welchem dann Lessing in seinen Umrissen eine vergleichend anatomisch immerhin so mögliche Gestalt erteilte, daß man den Plesiosaurus oder den Zeuglodon wiedergekehrt und zum Landtier geworden vor sich zu haben meint, deren Ähnlichkeit mit dem mythischen Drachen ja sogar zu der Frage geführt hat, ob nicht die ersten Menschen noch die letzten Exemplare jener untergegangenen Tiergeschlechter leibhaftig vor Augen gehabt haben. An die Flügelgestalten schließen sich als ähnliche Greuel die Kentaurer mit zwei Brust- und Bauchhöhlen und doppelten Eingeweiden, der Kerberos und die Hydra mit einer Mehrzahl von Köpfen auf mehrfacher Halswirbelsäule, die warmblütigen Hippokampen und Tritonen, deren Körper, ohne hintere Extremitäten, in den eines kaltblütigen Fisches endet, woran schon Horaz Anstoß nahm. Hätten sie wenigstens eine wagerechte Schwanzflosse, so könnte man in ihnen eine Art Waltiere erblicken. Eher sind noch zu ertragen die bödsfüßigen Faune, deren Hörner, spitze Ohren und Hufe unser Teufel geerbt hat . . . Es ist ein sehr merkwürdiges Beispiel der Biegsamkeit unseres Schönheitssinnes, daß wir, auch getränkt mit den Grundsätzen der Morphologie, durch einige dieser Mißgeschöpfe wie die Flügelgestalten der Nike, der Engel unser Auge nicht mehr beleidigt fühlen.“

Genug des unkünstlerischen Wahnwises. Er mußte hier notiert werden, weil er die Normalästhetik einer mit den Grundsätzen der Morphologie getränkten Generation unserer Zeit gewesen ist: weil er leider nur zu sehr zur Kulturgeschichte der Gegenwart gehört und noch zu dieser Stunde die höchste Berufungsinstanz der Lächer bildet, die den Greco und nach ihm die gesamte jüngste Malerei mit dem beliebten Wort „naturwidrig“ erledigen.

Ein ästhetisch niedrigerer Standpunkt als der, den Dubois-Reymond verkündete, läßt sich schlechterdings nicht mehr denken.

Der soziale Kunstmaler in Flauberts *Education sentimentale*, der die Republik, den Fortschritt, die Zivilisation unter der Gestalt des eine Lokomotive durch den Urwald führenden Jesus darstellt, ist gegenüber dieser Kunstlehre noch ein Ästhet: denn er verkündet wenigstens das künstlerische Recht auf das Irreale. Allein die famose Kunstlehre des Morphologen kommt keineswegs auf die Rechnung eines einzelnen Gelehrten. Sie kommt auf die Rechnung einer unkünstlerischen Zeit. Seit Proudhon die Forderung aufstellte, daß die Maler des Zeitalters der Arbeiterfrage lediglich Proletarier malen sollten, haben viele gelehrte Männer den Künstler in den Bereich der täglichen Erfahrung verbannt. Zola bedauerte lebhaft, daß Corot seine an sich so schönen Landschaften mit imaginären Nymphen verunziere, die sich in der Welt der wissenschaftlich erlebten Empirie nicht vorfinden. Und als zu Anfang der neunziger Jahre die ersten breiteren Reaktionen gegen den Naturalismus signalisiert wurden, protestierte Zola gegen die Neuen, gegen die Fleckenmaler, gegen die Neoimpressionisten, gegen die Symbolisten und Stilisten heftig im Namen „dessen, was ist“. Der Mann, der 1866 im „*Événement*“ für den Revolutionär Manet eine Lanze gebrochen hatte und deshalb von der öffentlichen Meinung der kompakten Mehrheit gesteinigt worden war, schrieb 1896 in dem „*Figaro*“ einen Brief an die Jugend, in dem er den Naturalismus gleichsam für alle Zeiten hinmauerte. „Mich interessiert, was ist.“ Er definierte das, was ist, in der Art der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. „Kleine Leute, die sich abraßern, um die herrschende Macht zu erhalten, andere, die darauf hinarbeiten, einen Teil des Weltumsfasses auch ihren Kreisen zufließen zu lassen, die Bestrebungen unserer Tage für die Wohlfahrt und Gesundheit aller, die Werke der Humanität insgesamt, das ist das Feld, auf dem ich meine Aufgaben finde und das mir hinlänglich genügt.“ Proudhonismus in neuer Einkleidung. Diese Einkleidung ist freilich großartiger. Sie läßt dem Menschen mehr Bewegung und erhält ihn freier. Zolas Naturalismus ist nicht nur sozialpolitisch, er ist ganz allgemein. „Alles, alles liegt innerhalb der Grenzen der Natur, nichts, gar nichts außer ihr. Was heute noch nicht offenkundig ist, das wird erschlossen werden, und was unerschließbar erscheint, rücken wir zum mindesten nicht auf das Gebiet der Anmöglichkeiten. Mein Glaube gilt nur dem Leben . . .“ Alles liegt in den Grenzen der Natur, nichts, gar nichts außer ihr. Das Wort ist sicher so

wahr, als je ein Wort gewesen ist. Aber so hymnisch es gerade bei dem unendlich sachlichen Zola klingt und so weit es zu sein scheint: es ist dennoch zeitgeschichtlich eng. Natur ist für Zola nicht jede Art von Lebendigkeit. Natur ist für ihn das Gebiet des „Positivismus“. Natur heißt für seine positivistische Weltanschauung das Thema einer Periode, „die sichtlich dem Volkstum und der wissenschaftlichen Erkenntnis zuneigt“. Ökonomie, Demokratie und exakte Naturwissenschaft: das ist es, was sich für Zola in dem Wort Natur zusammenfaßt. Wir sehen heute die Enge des Begriffs. Zola hatte geglaubt, daß sich von seinem Zeitalter ab die Entwicklung der Menschheit in einer unaufhörlichen Vervollkommenung des naturalistischen Gedankens vollziehen werde. Naiv und hochmütig wie alle Großen meinte er, seine Linie werde fürder die Linie der Menschheit sein. Aber so wenig die Geistesgeschichte mit Hegel aufgehört hat, so wenig wurde die naturalistische Ästhetik mit Zola definitiv. Hegel wurde dialektisch vom Materialismus abgelöst, Zola dialektisch von einer neuen Romantik, einem neuen Idealismus vertrieben. Wir begreifen heute den Sinn des Naturalismus anders als die Generationen zwischen 1830 und 1900. Wir wissen, daß er keinen weitertragenden Sinn für unser Leben gehabt hätte, wenn er uns nicht eines Tages die Grundlage für eine neue Erhöhung unseres geistigen Daseins geben konnte. Der Naturalismus hat nur dann noch einen Wert für unser aktives Leben, wenn sich von ihm aus eine neue Metaphysik entwickeln läßt.

In dem historischen Materialismus, wie ihn Engels verkündete, liegt bereits ein eminent geistiger Anspruch; der Anspruch auf kollektive, geistige Regulierung der ökonomischen Kräfte. Dieser historische Materialismus ist geradezu ganz antinaturalistisch: er will, daß die ökonomische „Natur“, die von den Physiokraten entbunden war, nicht länger über die Menschen herrsche, sondern im Gegenteil künftig durch die Menschen in einem rationellen System der sozialen Wirtschaft beherrscht werde. Naturalistisch ist eine Kultur, die den Menschen dem freien, objektiven Spiel der „Natur“ einfach unterwirft. Der historische Materialismus will praktisch das Entgegengesetzte. Selbst der ästhetische Materialismus bedeutet im Grund sein eigenes Gegenteil: denn in der exakten künstlerischen Beobachtung liegt auch ein Moment der Weltbeherrschung, nicht nur der Unterwerfung unter die „Natur der Dinge“. Immer ergibt sich das Gleiche: Naturalismus ist im Grunde überhaupt ein

unmöglicher Begriff — das Wort ist lediglich ein Hilfsmittel zur Relativierung bestimmter geschichtlicher Erscheinungen. Zulezt ist alles und nichts Naturalismus. Jede Funktion des Menschen bedarf der Natürlichkeit und einer Beziehung auf natürliche Tatsachen. Es kann sich schließlich nur um die Frage handeln, ob die für uns natürlichen Tatsachen im Sinnlichen oder im Geistigen, ja Metaphysischen liegen.

In einem bestimmten Sinn ist der Naturalismus heute sicher tot: soweit er die systematische Nachahmung der äußeren Natur im Sinn eines Dubois-Reymond und eines Zola fordert. Der morphologische Naturalismus interessiert uns nicht mehr. Er hat seine Bedeutung hinter sich. Das Natürliche ist uns die gesteigerte Beziehung auf geistige Erscheinungen: das neureligiöse Weltbild der neuen Kunst. Unmöglich ist nicht etwa das Natürliche überhaupt. Unmöglich ist uns heute nur die Illusionsästhetik, die von Konrad Lange und seinen Zeitgenossen verkündet wurde und das Wesen der Kunst in einer ästhetisch sublimierten Vortäuschung materieller Natürlichkeit erblickte.

Der Wandel der Kunstanschauung läßt sich zuletzt auf nichts anderes zurückführen als auf eine Katastrophe des Begriffs Natur. Der Inhalt des Begriffs hat sich verändert. Der Generation Zolas war die Natur die Welt der Naturwissenschaft und der Soziologie. Nicht daß diese Natur heute tot wäre. Aber für die Kunst, diese seltsamste aller Wirkungen des gesellschaftlichen Lebens, diese Wirkung, die der Vollendung der Ursachen vorausläuft, ist der Begriff der Natur heute schon ins Geistige, ja ins Übernatürliche gekehrt. Die Kunst hält sich nicht mehr an die unmittelbare Erscheinung der Dinge und an die unmittelbaren Sorgen der Menschen. Heute schon hat sie es mit den äußersten Ausstrahlungen des Lebens zu tun: den idealen.

Vor wenigen Jahren schrieb der Feuilletonist Victor Auburtin ein kleines Buch des Titels: „Die Kunst stirbt.“ Dies geschickte gewürzte Pamphlet war schon deshalb widerwärtig, weil man das Gefühl hatte, vor einem jener zahlreichen Amateure unserer Zeit zu stehen, die allenfalls die Kunst verenden ließen, um den eigenen Esprit zu facettieren. Es wurde von den Ästheten einer präziösen Reaktion mit pikanten Gefühlen gelesen. Sie sahen ihre von neuen Lebenswirklichkeiten verletzte scheinmännliche Empfindsamkeit zum ironischen Maßstab künstlerischer Kultur der Gegenwart erhoben.

Wie hätte das den Vermögenden nicht wohlzutun sollen? Es wurde zur Mode der Filtrierten des Westens von Berlin, an den bevorstehenden Untergang der Kunst zu glauben — und man muß gestehen, daß das Klima den Pessimismus einigermaßen begreiflich machte. Just dort fühlte man so, als ob man die distinguierten Überlieferungen der Ära Louis seize verteidigen müßte und als ob es in der preußisch-deutschen Hauptstadt je wie in Paris ein sterbendes Rokoko gegeben hätte.

Das war in dem hochindustriellen und hochtraditionslosen Neu-Deutschland äußerst komisch, doppelt komisch in dem reichlich vorge-schobenen Jahr 1911, und dreimal komisch in einer Stadt ohne Überlieferungen, in einer amerikanisch arrivierten Welt. Im einzelnen stellte der Publizist, der die Deutschen zu der ästhetischen Sensibilität und zu dem amüsant frivolen Hochmut der Leser des Figaro und des Gaulois erziehen wollte, mit Bewegung, doch auch mit Kraft fest, daß in der Stadt Eleusis, die einst Mysterien feierte, heute die Schöte von Zementwerken und Seifenfabriken rauchen, daß am Loreleifelsen, der noch vor zwei Generationen beinahe mythisch war, heute Mörtelkähne in einem kleinen Industrie-hafen ankeru, daß Essen und Dortmund entsetzlich sind — und was dergleichen Kummer mehr ist, der ein halbes Jahrhundert vor dem Naturalismus stehen blieb. Zola und selbst Dubois ist dagegen lebendig. Beide sind zum wenigsten von einer feigen Kunststromantit mit vornehm historischer Empfindung frei und haben den Mut zur Banalität, der menschlich mehr wert ist, als die halb sentimentalen und halb ordinären Bonmots der Geschmäcker.

Diese Typen unserer Tage reden vor allem viel von dem „Persönlichen“. Sie fühlen sich fortgesetzt in ihren individuellen Kunstinstinkten gehemmt und bezeichnen deshalb die ganze Welt als verödet. Sie erklären die Kunst für „das persönlichste Ding der Welt“ und behaupten, sie könne „nur von Individualitäten begriffen werden“. Sie finden das gelassene Wort: „Demokratische Kunst gibt es nicht.“ Sie sind zu jeder Stunde durch unfehlbaren Witz Herren der Situation und bekunden Entrüstung nie anders als im weltmännischen Scherz: „Die Kunst der Zukunft wird eine Kunst nach dem Geschmack von Stadtverordneten sein.“ Sie sagen es und erhalten den begeisterten Beifall der Stadtverordneten selbst. Die Kunst der Griechen finden sie „nicht demokratisch, sondern religiös“. Daß das genaue Gegenteil richtig ist, tut ihnen nichts zur Sache.

Dieser Typus unserer Zeit ist sehr gültig. Er ist so gültig, daß man fürchten möchte, die Kunst werde demnächst wahrhaftig sterben und zwar an ihm; denn in der Naturgeschichte des Kunstpublikums ist er noch immer ein Vorzugskind. Inzwischen ist klar geworden, daß die Kunst verraten wäre, die sich auf die Persönlichkeiten verlassen müßte. Es ist klar geworden, daß die gesellschaftlichen Stile, der Stil der demokratischen Hellenen, der Stil der altorientalischen Massenorganisationen, der Stil der demokratischen Städte der Gotik und der bürgerlichen Renaissance, der Stil des gesellschaftlich streng gefügten Barock, der Stil des ganz konventionellen Rokoko und der Stil der Japaner, die höchsten Leistungen des Stils gewesen sind und daß überall da, wo lediglich das Individuum um die Schaffung oder Förderung eines Stils rang, die Katastrophe des Stils von vornherein gesichert war. Inzwischen hat eine neue Kunstbewegung eingesetzt, und wir haben Grund, an der Produktivität der Kunst vorderhand nicht zu zweifeln. Die Dinge gehen weiter. Wir haben sogar Grund, an die Möglichkeit einer neuen Religiosität in der Kunst zu glauben, ohne daß wir deshalb an der Zukunft der Demokratie verzweifeln müßten. Noch immer waren Religionen und Stile das Gedicht der Gesamtheit, nicht der Einzelnen. Auch die Demokratie der Zukunft wird an die Stelle gelangen, wo sich dem Blick die Welt aus Materiellem ins Unendliche öffnet. Von dieser Perspektive hängt der Wert der Zukunft ab. Der Stil der Zukunft wird wie jeder Stil unpersönlich sein — oder er wird nicht sein.

Freilich — dies Ziel liegt weit hinaus. Das religiöse Weltbild der Zukunft wird heute nur dem Künstler zur Ahnung, nicht dem Volk. Allein die wären schlecht beraten, die da meinen, die großen Ideologien einer Zeit seien darauf angewiesen, den Veränderungen im Ökonomischen, Sozialen und Rechtlichen mechanisch nachzufolgen. Dichtungen sind Dichtungen; sie laufen vor dem Zeitalter einher, durch das sie bestimmt sind, und finden voraus ihre Gläubigen. Diese große Paradoxie ist ihr Wesen — ihre Mystik.

Die Kultivierten um den Zeittypus Auburtin, die ein unfreiwilliges Beispiel der künstlerischen Armut unseres Zeitalters sind, protestieren im Namen des ewigen Weimar — jeder sein eigener Goethe: „Ist Iphigenie dazu gut, Konfektionäre und Bürstenbinder zu erquickern, damit sie am nächsten Morgen gestärkt besser arbeiten können? Ist die kastalische Quelle ein Purgiermittel? Nehmt

Fichtennadelbäder, wenn ihr den erschlafften Körper räkeln wollt. Die Kunst hat nichts mit irgendwelcher Volksbeglückung zu tun und überläßt es den Klystieren, die seelischen Beschwerden der Plebs zu lindern“.

Es ist unsäglich billig, die künstlerischen Möglichkeiten künftiger gesellschaftlicher Kultur an den Ergebnissen des kunstpädagogischen Krampfes zu messen, der heute Deutschland und die halbe Welt in unorganischer Spannung hält. Die nimmermüde Didaktik des „Kunstwarts und Kulturwarts“ und anderer Bildungswärter ist unausstehlich. Wer nimmt sich die Mühe, seine Logik da einzuhängen? Es ist kein Kunststück, eine triviale Sache trivial zu sehen und damit den Schein eines Rechtes zu saloppen Redensarten zu erwerben: es ist kein Kunststück, das Peinliche, Gequälte einer gewissen Kunstsucht zu bemerken und vor den subjektiven Affektationen der Kunstherden und der respektableren Individualsnobs den guten, objektiven Sinn zu vergessen, der hinter den redlichen und vergeblichen Bemühungen, ja hinter der Langeweile und den Grimassen künstlicher Kunstliebhaber steht. Die Wahrnehmung des Mißlungenen ist nicht nur den Auburtins gegeben und nicht nur ihnen fatal. Hoffnungslos fatal ist anderen indes der wortgewandte Protest kulturkonservativer Romantiker, die den profanen Pöbel horazisch von der Kunst fernhalten wollen. Whistler war sicher aller sozialen Sentimentalität unverdächtig. Aber er würde die Sprache der neuesten Kulturgarçons verschmäht haben. Wenn er gegen den Kunstkrampf polemisierte, so polemisierte er gegen die talentlosen Kunstängste und Kunsthysterien verzärtelter Rustinianer aus der besten Gesellschaft, „die nicht wissen, wie sie sitzen, essen, trinken und sich kleiden sollen, ohne die erhabene Kunst zu kränken.“ Einstweilen werden wir fortfahren, mit Ibsen zumal die Arbeiter für ein gutes Publikum zu halten, und fortfahren, denen von der Kunst zu sprechen, denen es tief im Herzen darum zu tun ist — nicht zuletzt dem Demos unserer Zeit, wiewohl seine Entfaltung in der Zukunft liegt.

Karl Neumann, der die schöne Rembrandtbiographie geschrieben hat, nahm sich vor einigen Jahren die Mühe, eine Statistik der Ankäufe aufzustellen, die in den verschiedenen Jahren in den deutschen Sezessionen gemacht worden sind. Er nahm für seine Statistik die wichtigen Jugendjahre der organisierten Sezessionen. Im Jahre 1893 kauften die öffentlichen Sammlungen von den Sezessionen nichts, Private Bilder im Werte von 109 472 Mark.

Im Jahre 1894 waren die korrespondierenden Ziffern 84400 und 107000 Mark, im Jahre 1895 31430 und 136230 Mark. Es läßt sich leicht berechnen, was dies verschwenderische Mäzenatentum den einzelnen Künstlern im Durchschnitt gebracht haben mag. Die Sezessionen hatten zudem das intelligenteste und eifrigste Mäzenatentum. Wo ist nun hier die Herrlichkeit des „persönlichsten Dings“ — des individuellen Kunstdrangs?

Die Künstler haben die Situation selber beantwortet. Van Gogh schlug die Begründung sozialistischer Malergemeinschaften vor. Die Künstler unserer Tage haben nach dem Vorbild der Arbeiter einstweilen wenigstens begonnen sich in Wirtschaftsverbänden, die ästhetisch neutral sind, zu organisieren. Die Nationalökonomie hat angefangen, sich mit den wirtschaftlichen Grundlagen der Kunst in historischen und auch in sozialpolitischen Darlegungen zu befassen. Paul Drey empfahl in einem sehr beachtenswerten Buch eine Anzahl sozialpolitischer Versicherungseinrichtungen für die Künstler. Der Rechtsschutz nimmt zu. Die Ästhetik und die kunstgeschichtliche Forschung untersucht seit Ruskin, Guyau, Julius Lange und Muther die gesellschaftlichen Grundlagen des Stils.

Es gibt, solange es sich allen schöngeistigen Phrasen zum Trotz darum handelt, die Kunst wirklich auszulösen und sie nicht in dem erdrückenden Zustand unausgelöster Möglichkeiten zu lassen, kein anderes Heil für die Kunst als die Vorbereitung einer gesellschaftlichen Kultur, in der die Kunst positiv existieren kann. Was heute unter dem Namen künstlerischer Volkserziehung existiert, ist ein kümmerliches Provisorium — ein tausendmal mißratenes „als ob“.

Eschudi, der Aristokrat, freilich ein wahrer Aristokrat, das heißt ein Mann mit Organen für eine gepflegte Öffentlichkeit, nannte die Kunst „eine soziale Erscheinung“ und forderte für sie die Grundlage reicher und breiter materieller Kultur. Die Kunst war ihm Luxus: und er hatte recht. Sie ist die letzte Form durchgeführter Bildung. Er zweifelte freilich daran, daß die volle Breite der Gesellschaft je Kunst haben werde. Der Zweifel war inkonsequent und ohne Grund. Wir haben trotz allem noch keinen Anlaß, zu glauben, daß die Beispiele künstlerischer Volkskultur, die in der Geschichte liegen, in der Zukunft keine Analoga mehr finden werden. Wir wollen hoffen — miewohl unser Zeitalter sozial und auch rein künstlerisch ein Zeitalter der Krisen, ein Zeitalter unvollendeter, ja problematischer Möglichkeiten ist.

Zweites Kapitel

Der Realismus in Deutschland: Leibl und seine Generation

Julius Mayr, in dessen anspruchslosem Freundesbuch Leibl so dinghaft deutlich wird wie sonst nirgends, sagt von dem Meister: „Er sah die Natur, nicht seine Natur.“ Damit ist über Leibl eigentlich alles gesagt; jedes weitere Wort kann bloß Ausführung dieser einfachen Erkenntnis sein.

Leibls Verhältnis zur Natur ist noch ungestörter als das Courbets, dessen ungeheure Sachlichkeit mitunter durch eine gewisse wortlose Rhetorik des Realismus übertönt wird. Leibl erscheint noch schweigsamer als Courbet. Seine Geduld der Natur gegenüber ist noch unbegrenzter. Er ist noch reicher an männlicher Pietät für die Dinge. Er ist in seinen künstlerischen Entschließungen stiller. Er ist malerischer in seinen malerischen Befundungen, mehr philosophisch in seinen Unterscheidungen, besänftigter in der künstlerischen Tat. Er ist noch weiter als Courbet von jeder Subjektivität entfernt, noch zurückhaltender in der persönlichen künstlerischen Auslegung der Natur. Er hat mit einem Wort noch mehr von der berühmten „impassibilité“ — von jener klassischen Empfindungslosigkeit, die Flaubert von sich und überhaupt vom Künstler verlangte: von jener opferreichsten aller Kräfte, die sich ganz hinter die objektive Gültigkeit des Werkes zurückzieht und alle Ansatzstellen vernichtet, an denen die erregte Empfindung der künstlerischen Persönlichkeit in die Natur und in das künstlerische Werk wellend einfloß. Alle Liebe zu den Dingen, alle Rührung, alle Leidenschaft, alle Exaltation und alles zähe Werben um die Form der Welt ist zu objektivem Werk zusammengedrängt. Der Künstler ist ganz in der künstlerischen Sache aufgegangen und hat jene erhabene Größe der Anonymität erreicht, die den Glanz Holbeins und der alten Meister, die Schönheit der Überlieferungen, den Wert der großen

Tatsachen in der Natur und in der Geschichte der Menschen ausmacht und den Menschen auf die Höhe einer alle subjektiven Grenzen vertilgenden Dinglichkeit erhebt.

Bei allem ist Leibl nichts weniger als unproblematisch. Er kann nicht unproblematisch sein; denn im Gemenge unserer Zeit sind auch die Großen problematisch. Fast bloß die Kräfte zweiter Ordnung haben in der Verworrenheit der Zeit eine gewisse Einheit des Werks bewahrt. Marées und Cézanne sind Problematischer, und Leibl, der Engere, gleicht ihnen darin. Monet, Seurat, Signac haben die Sicherheit und die Beschränktheit der methodischen Talente.

Als Leibl begann, war in Deutschland ein Realismus an der Tagesordnung, der nach zwei Seiten ging: man pflegte das gesellschaftliche Genrebild und einen Realismus des Historienbildes, den man am liebsten mit der Meininger Szenentradition vergleichen möchte. Leibl erlebte beides: der lebenswürdige Wiener Baron Ramberg, dessen Überlieferungen sich am deutlichsten in den coulanten Malereien des Münchner Sezessionisten Albert von Keller fortentwickelt haben, pflegte das distinguierte gesellschaftliche Genrestück, und Leibls anderer Lehrer an der Münchner Akademie, Piloty, die regiechte Geschichtsmalerei. Aus der Gesinnung dieses doppelten Realismus, die der Historie einen Kompromiß mit dem Salon, dem Salon einen Kompromiß mit der Historie erfolgreich zumutete, stammte die Weihnachtspreisaufgabe von 1865, die Leibl als Sieger löste: „Graf Eberhard langt von der Jagd bei einem Wolkenbruch zu Pferd auf dem Marktplatz in Stuttgart an, wo die Schuljugend sich vor dem Wasser auf den Rand des Marktbrunnens geflüchtet hat, und rettet diese, indem er so viele wie möglich aufs Pferd nimmt.“ Leibl verdiente mit seiner Lösung fünfundzwanzig Gulden. Aber sein Naturell war viel zu sehr aufs menschlich Wesentliche gestimmt, als daß ihm dieser Schulgeist gefährlich werden konnte. Immerhin ist es interessant, daß Leibl sich aus solchen Traditionen zu lösen hatte und daß die geschlossene Mehrheit der akademischen Maler und des Publikums noch auf eine Generation hinaus, ja länger von diesen Überlieferungen ihr Leben gefristet hat. Der Meister erlebte die Zusammenstöße mit sich selber auf höheren Bahnen. Die Frage, die sein Leben von den ersten Zeugnissen seiner Selbständigkeit an bis zum Tode beherrscht hat, betraf einen reinen Formenkonflikt. Vom Bildnis des Vaters aus dem Jahre 1866, vom Bildnis Haiders und Hirths

aus demselben Jahre, vom Bildnis der Frau Gedon aus dem Jahre 1869 bis zum vorzeitigen Ende im Würzburger Krankenhaus, bis 1900, hat Leibl mit der großen Frage gerungen, ob die darstellende Form von der unendlich reichen Beschaffenheit der Dinge bestimmt werden soll oder von dem subjektiven Eindruck, den die momentane Erscheinung des Dings dem künstlerischen Geist in einem Augenblick mit phänomenaler Einseitigkeit vermittelt. Leibl erlebte die Frage der Zeit. Er forderte von sich eine Entscheidung darüber, ob er die Formen annehmen sollte, die man Impressionismus nennt, die Formen des momentanen Lebens und der nervös gereizten Subjektivität, oder ob er sich der unerschöpflichen Vielseitigkeit und der bewußtlosen Ruhe der Dinge überantworten müsse. Die Frage lag nicht im Bereich der Willkür dieser Meisterindividualität. Leibl hat die Frage weder erfunden noch beantwortet. Die Frage lag in der Dialektik der Zeit. Sie war ein Kontrast der Generationen und in den Generationen. Sie war eine Frage der Zeitkultur.

Man kann das Werk Leibls beinahe restlos in der Art scheiden, daß zwei ganz verschiedene Lebensstadien damit erfüllt werden können. In der „alten Pariserin“ von 1869, in Bildnissen wie dem des Malers Kadeder, in der Gruppe „Tischgesellschaft“, in dem Bildnis des jungen Trübner, in dem „Schimmelreiter“ und später hat Leibls Malerei eine ausgesprochene Fleckentechnik, die Technik des radikalsten Impressionismus, neben der die Formmittel auch der unbedingtesten Eindrucksmalerei oft unausgesprochen erscheinen. Die berühmten beiden „Bauernmädchen bei der Arbeit“ sehen aus wie der bewegteste Uhlde. Das Mädchen vor den Bäumen, das 1894 gemalt worden ist, scheint eine lichte Atmosphärenimpression aus dem Besten von Corot. In allen diesen Arbeiten fühlt man den Geist des Mittels. Man möchte von dem Witz des Mittels sprechen, wenn das Wort für Leibl nicht zu dünn wäre. Mit diesen Arbeiten ist Leibl Angreifer. Er tritt den Dingen als Herr einer bis zum Stil durchgebildeten Methode gegenüber und mit ihr vermag er das Schwappende einer Erscheinung, das Vorübergehende einer Situation, die sinnliche Laune eines Augenblicks und den lebenden immateriellen Widerschein der Seele auf einem Antlitz, einer Szene nicht bloß festzuhalten, sondern auch künstlerisch unsagbar ernst zu rechtfertigen und unbegreiflich stumm, aber darum für die Sinne und das Gefühl nicht minder tief zu deuten. Die Werke, die auf der zweiten

Lebensstafel verzeichnet werden müssen, sind ganz anders. Alles Vibrierende ist da überwunden. Alles verkündet die Erhaltung der Energie. Alles ist die Verkörperung der Gesetze des festen Standes. Alle Dinge sind mit Gewicht beschwert; sie haben das Anziehungsgesetz gefunden, dem sie untertan sind. Die Formen füllen sich; aus der Fläche strebt alles zur idealen Rundung, von der Haut zum Mark, vom Nerv zur Plastik der Gestalt, von der Maske zur Sache, von der zuckenden Grimasse des Augenblicks zur beruhigten Anschaulichkeit des Dauernden. Aus dem Relativen wird das Absolute: das Beziehungslose, das nicht aus den Rechten besonderer Momente erklärt werden muß, sondern einfach in sich fest, unbezweifelbar und rücksichtslos besteht. Das ist der Stil des unvergleichlichen Kirchenbildes, an dem Leibl von 1878 bis 1881 gemalt hat, der Stil der „Dorfpolitiker“, die 1876 und 1877 gemalt worden sind, der Stil des „ungleichen Paares“, der Stil des Perfallbildnisses — des Jägers mit dem Hund und der Beute — und es war der Stil der Wildschützengruppe, die Leibl in der Not der Unzufriedenheit zerschnitten hat, so daß wir nur nach Bruchstücken urteilen können. Als er das Kirchenbild malte, das höchste Werk seines Genius, da unterbrach er die Arbeit, weil die eine Bäuerin eine böse Hand und entzündete Augen bekam. Der Fall erscheint unbegreiflich. Aber er ist das wahre Maß der Hingebung an die Einheit des Gegenstandes, mit der Leibl damals gearbeitet hat. Sie ist die Hingebung eines Handwerkers. Wir sollten nicht allzuviel von dem Unverstand des Volkes reden. Als Leibl in der Verblinger Kirche malte, trat ein Bauer hinter ihn, legte die Hände mit dem Hut zusammen und sagte, das sei „Meisterarbeit“. Es gibt eine Klassik, die den gemeinen Verstand bezwingt. Sie ist wahrlich nicht die schlechteste. Zwischen den Werken dieser Art und den Impressionen, die namentlich der Zeit von 1870 bis 1877 angehören, stehen Werke, in denen sich die Formen seiner Anschauung das Gleichgewicht halten: Werke von der klassisch zwiefältigen Schönheit des Cocottenbildes aus der Pariser Zeit und der Dachauer Bäuerinnen.

Es wäre verkehrt, die Impressionen Leibls lediglich aus bestimmten individuellen Reizungszuständen abzuleiten, und ebenso falsch wäre es, den Leibl des Verblinger Kirchenbildes, des „Jägers“, der „Dorfpolitiker“ und des „ungleichen Paares“ aus der Zeit in Schonendorf am Ammersee rein aus einer großen individuellen

Beruhigung zu erklären. Was sich so klassisch ereignet wie die Kunst Leibls, das ist immer die menschengewordene Seele eines Zeitalters der Menschheit. Wie die Kunst Leibls schwingt die Seele unserer Zeit zwischen zwei Polen: zwischen der Erregtheit des impressionistischen Stichworts und dem tiefen Verlangen nach gesammelter Ruhe, die sich über die Eile der Zeit erhebt, mit einer pflanzenhaften Stille und Notwendigkeit Wachstum zu Wachstum fügt und abhold der geistreichen Überspanntheit der impressionistischen Anschauung, mit inniger Bewußtlosigkeit durch Jahre und Tage am nämlichen Werke bildet.

Damit ist die Persönlichkeit nun sicher nicht bestritten. Ihre Bedeutung ist erweitert: die Persönlichkeit wird zum Zeichen der Zeit und der Menschheit. Täglich werden wir durch das Lebens-tempo und durch die Zweifel unserer Zeit verändert. Leibl erlebte unser Erlebnis; und da entschloß sich die eingeborene Kraft der Zeit und der Menschheit in ihm, die Gesichter des Augenblicks zusammenzuschmelzen und etwas ganz Positives darzustellen. Statt der Eindrücke wollte er Tatsachen geben, statt der Atmosphäre das Feste, statt des Undefinierten das Definierte. Dies ist das wahre Wort: in einer Zeit, in der ein allgemeiner Relativismus keine bestimmten Behauptungen mehr wagt und in der ein malerischer Relativismus sich zu der ironischen Kultur der impressionistischen Anschauung flüchtet, wagt Leibl eine Definition der Dinge. Die Tat ist ungeheuer. Die Kraft einer Menschheit, die einen solchen Mann aus sich hervorbrachte, ist groß.

Es ist kein Zufall, daß Leibl Sportsmann und Athlet war. Das ist das Vorzeichen einer neuen Generation, vielleicht einer neuen Antike. Der Impressionismus ist eine Äußerung unendlich feiner Bildung. Aber irgendwie deckt er eine vornehme Lebensschwäche. Ihr setzte Leibl mit seinem französischen Freunde Courbet eine robuste Volkskraft entgegen. Als Courbet bei der großen internationalen Ausstellung in München war, soll ihn Leibl einmal mit-samt dem Stuhl in die Höhe gehoben haben, um ihn der versammelten Künstlerkorona zu zeigen. Die Sache ist zum mindesten gut erfunden. Man kann sich nicht vorstellen, daß eine derartige Anekdote von Manet erzählt würde. Man muß sich vorstellen, wie unmöglich das ist. Damit ist nicht etwa nur ein belangloser Unterschied zwischen zwei Leibesbeschaffenheiten bezeichnet, sondern ein klaffender Gegensatz zwischen zwei Kulturformen und — zwischen

zwei Malstilten. Als sich einmal zwei Jagdhunde ineinander verbissen hatten, riß Leibl sie auseinander und warf sie, wie Mayr berichtet, „mit elegantem Schwung“ an zwei verschiedene Wände. Mayr veröffentlichte eine Halbaktphotographie des Athleten Leibl, die eine wundervoll durchgebildete — nicht überbildete — Muskulatur zeigt. Leibl war Schwimmer, Segler, Jäger. Er war zur rechten Zeit ein begabter Zecher, und darin liegt in einer Zeit, in der uns die unvermeidliche Hygiene nicht nur zu sozial bitter notwendigen Abstinenzbewegungen, sondern auch zu individuellen Schwächen und Ängsten erzieht, ein Beispiel unbeirrbarer Überlegenheit, an dem außer anderen Gottfried Keller seine Freude gehabt hätte.

Mayr sagt mit dem einfachen Scharfblick des Menschen: „Leibls Künstlertum beruhte auf seiner physischen Persönlichkeit.“ Er spricht von der Kraft der Rasse, die dem Meister einen unerschöpflichen Vorrat von Energie der Anschauung und besonders eine „fast atavistische Schärfe“ der Augen gab. Aber es handelt sich bei Leibl nicht nur um Reflexbewegungen einer natürlichen Kraft. Man darf sagen, daß in Leibl etwas von einem Rousseau war. Nicht der sentimentale Rousseau ist hier gemeint, der Rousseau, aus dem das sterbende Kokoko den letzten Cri der Mode gemacht hat: sondern der eigentliche Rousseau ist gemeint, der sich auf die Quellen des Lebens besonnen hat. Ihm gleichen die Großen in der Malerei unseres Zeitalters: Leibl, Cézanne, Marées, van Gogh und Gauguin. Man darf auch die blühende Gesundheit Renoirs nennen. Es mag sein, daß Leibl sich durch die zähe Überanstrengung seiner natürlichen Kraft zu vorzeitigem Tod verurteilt hat. Aber das hat nichts zu bedeuten gegenüber seinem grundlegenden Willen, bei den Bauern zu leben und ein Dasein zu führen, das ganz von der Frucht natürlicher Notwendigkeiten erfüllt ist. Dies Dasein hat für die Malerei Folgen, die unmittelbarer sind, als man denkt. Die athletisch gediegene Abneigung Leibls gegen alles Wippende im Leben, gegen alles noch so meisterhafte Drüberhingehen, der Kultus des natürlichen Schwergewichts der Erde und des Menschen bestimmte das Gewicht seiner Formanschauung. Die vegetative Bäuierlichkeit seines Landlebens in Graßling, in Schondorf, in Verbling, Alibling und Rutterling bestimmte das Bewegungsmaß seines Lebens, gab das Metrum seiner Wahrnehmung. Auch sein Liebesleben folgte diesem Gesetz. Er lebte ohne überspannte Erotik, und es wäre ihm das Gemäße gewesen, die kräftige Wirtstochter von

Schondorf zum Weib zu nehmen. Die Jagd, die er leidenschaftlich betrieb, lehrte ihn das Einzelne fixieren. Die Landschaft und der Lebenston bei den Bauern lehrten ihn das Ganze und das Sichere der natürlichen Tatsachen fühlen und eingehend beim Einzelnen verweilen. In dieser Welt konnte er nur das Erlebte darstellen. Darum vermied er auch die Pose des Ateliers. Die Dorfpolitiker sind in der Schondorfer Dorfwirtschaftsstube, die Beterinnen sind in der Verblinger Kirche gemalt. Aber das war nicht bloß eine Frage der Malerei, sondern auch eine Frage der Existenz, des natürlichen Lebens. Leibl malte das natürliche Innenlicht — genau wie die alten Meister. In Ateliersprache: er malte mit zerstreutem Licht. So waren die Sachen in ihren natürlichen Zusammenhängen gesehen. Freilichtepigrammatik und Atelierlicht wären künstlich gewesen. So bedeutete das Leben Leibls ganz unmittelbar den Stil des Bildes.

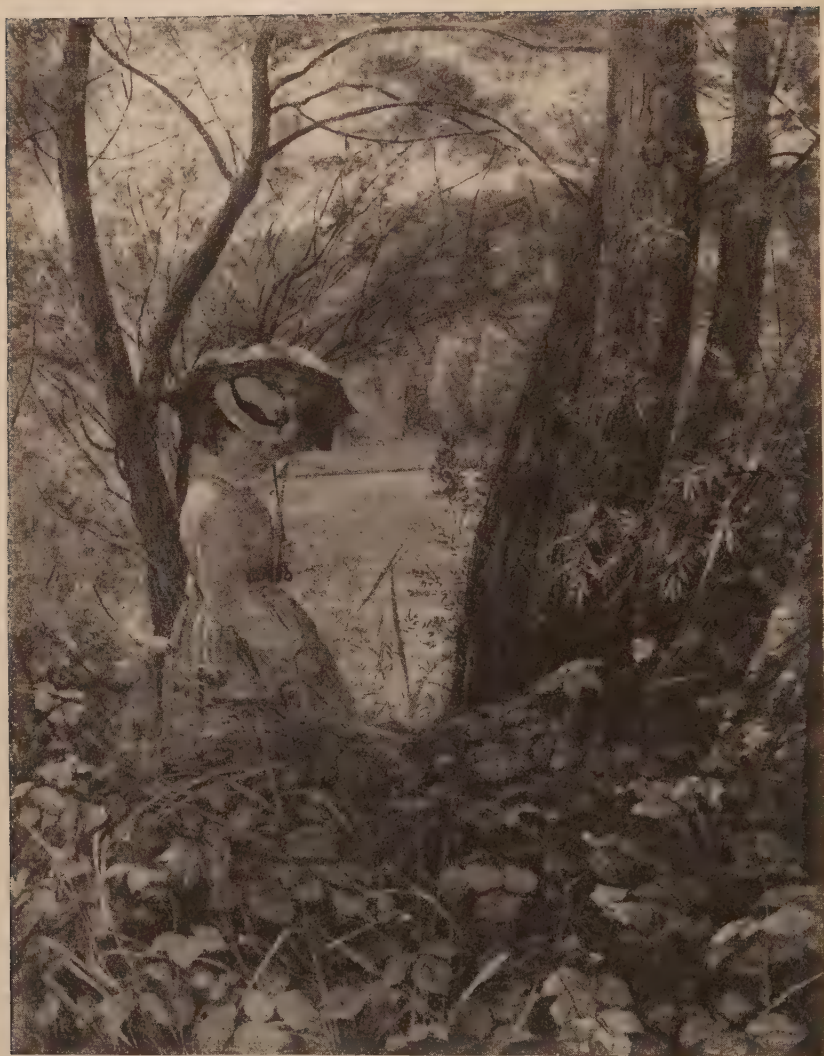
Das alles entsprach dem Meister im tiefsten Wesen. Sonst hätte er nicht so gelebt. Er konnte in München sein, wenn er wollte. Und er war auch dort. Aber wie er schon als Akademieschüler bei den Malerfesten die handelnden Rollen abgelehnt und sich lieber unter die Zuschauer gemischt hatte, wenn nicht gerade eine Probe von Kraft zu geben war, die er mit natürlichem Instinkt, ohne Ziererei zu geben pflegte, so haßte er die müßigen Störungen, die das Leben in der großen Stadt dem Künstler bringt. Darum lebte er, nur mit dem treuen Freunde Sperl verbunden, auf dem Lande: nicht als Sommergast, sondern seit dem alten Bruegel der echteste Bauer unter Bauern, breit und subtil wie sie.

Leibl konnte auch in Paris leben, wenn er wollte. Paris war die erste Stadt, die ihn anerkannte, beinahe die einzige, in der bei seinen Lebzeiten sein Ruhm ungekränkt blühte. Als er, noch Akademieschüler, das Bildnis der Frau Gedon gemalt hatte und es auf der internationalen Kunstausstellung von 1869 im Glaspalast ausstellte, wurde er für die goldene Medaille in Vorschlag gebracht; aber ein „Schüler“ konnte von den Zöpfen keine Medaille erhalten. Da lud ihn ein Attaché der französischen Botschaft, der Graf Tascher de la Pagerie, und mit ihm eine der Pariser Aristokratie angehörende Malerin, Madame de Laug, mit noblen Bedingungen nach Paris ein. Im Herbst 1869 ging Leibl nach Paris. Er zeigte das Bildnis der Frau Gedon im Pariser Salon und wurde prämiert. Er lebte geistig angeregt: er verkehrte mit Courbet,



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Wilhelm Leibl: Bildnis der Frau Gedon



Aus „Klassiker der Kunst“, Band XV

Hans Thoma: Im Sonnenschein

dem Sozialisten, in heimlichen Oppositionskreisen. Er malte mit einer Produktivität und mit einer künstlerischen Selbstverständlichkeit, die er nie wieder erreichte. Die hohen künstlerischen Überlieferungen der unbegreiflichen Stadt ließen keine Zweifel in ihm aufkommen: er konnte einfach. Es ist trotzdem die Frage, ob er noch lange in Paris gelebt hätte, wenn der Krieg nicht gekommen wäre. Er war für sein Schicksal bestimmt. Er mußte die Stadt vermeiden, weil ihr spezifisches Gewicht am Ende doch nicht seines war. So haben van Gogh, Cézanne und Gauguin Paris verlassen. So sind die Pariser Impressionisten unterhalb von Paris an der Seine gefessen. So sind die Neoimpressionisten in die Bretagne gegangen. Das Maß gesellschaftlicher Beweglichkeit, das Paris der Kunst entgegenbringt, ist entzückend. Wir haben davon in Deutschland kaum eine Spur. Aber diese Beweglichkeit ist nicht die Kunst. Die meisten der berühmten Pariser sind in der Provinz geboren, und die größten Maler haben Paris neuerdings mit der Provinz auch wieder vertauscht.

Als Leibl die Meisterbilder seiner holbeinischen Feinmalerei ohne Erfolg durch Deutschland schickte, rühmte ihn am einsichtigsten die Pariser Kritik. 1883 schrieb Leibl: „Welch ein Glück für mich, daß Paris noch existiert.“ Aber er lehnte es ab, wieder nach Paris zu gehen, als man ihn einlud. Das war etwa so, wie Dürer trotz allem nicht in Venedig oder Antwerpen geblieben wäre. In einem Brief an die Mutter heißt es: „Erwartet nicht von mir, daß ich etwa nach Paris gehe oder Gastrollen im Porträtmalen gebe. Dies wäre mein sicherer Ruin . . .“ Und er spricht in diesem Zusammenhange weiter davon, daß seine Kunst „nicht durch den geringsten Hauch von Schwindel oder Charlatanerie berührt werden“ dürfe.

Vielleicht würde Paris Leibl auf die Dauer nicht mehr genützt haben, als Italien Dürer nützte. Wir wollen die Dinge nehmen, wie sie sind. Die Pariser Monate haben Herrliches in Leibl gelöst. Die „Cocotte“ ist das einzige Werk Leibls, das in seiner klassischen Größe etwas von der dämonischen Unmut der französischen Hauptstadt hat. Aber mit diesem Bild war diese Möglichkeit wohl vollendet. Von hier ab konnte sich Leibl in Paris vielleicht nur verlieren. Er war mehr und weniger wie ein Talent; er war ein Genie. Vielleicht war dem Sohn kölnischer Eltern von Hause aus genug westliches Leben im Blut. Bevor er nach Paris

ging, hatte er bereits entscheidende Zeugnisse seiner Kunst gegeben. Das Bild der Frau Gedon ist vor der Pariser Zeit gemalt, auch vor dem Eintreffen Courbets in München. Er mußte seine Werke in der Einsamkeit vollenden. Er lehnte weniger Paris ab, als die Stadt überhaupt. Und wenn er nach Oberbayern ging, so tat er es, weil dort für ihn offenbar die natürlichste Umwelt war, Werke zu vollenden, die der Menschheit und der Ewigkeit gehören.

Es ist mit Leibls Kunst eine seltsame Sache. Man sollte denken, keine Kunst sei in der jüngsten Zeit so sehr bestimmt gewesen, eine Überlieferung herauszubilden, wie die Malerei Leibls. Sie hat die große Unpersönlichkeit, die Schulen bildet. Sie scheint wie die Werke der mittelalterlichen Meister nicht die Möglichkeiten eines Einzelnen, sondern die Möglichkeiten einer ganzen Kultur zu umspannen. Ihr Ausdruck ist so objektiv, daß sie nicht von einem Individuum, sondern von einem festgefügtten Chor gedichtet und vorgetragen zu sein scheint. Und dennoch hat Leibl keinen einzigen Schüler gehabt, der die Formeln des Meisters in treuen Händen bewahrt hätte. Der Stärkste, der von ihm ausging, ist Trübner; und er ist einer von jenen Schülern, die ihre Bedeutung damit erweisen, daß sie den Meister verlassen. Haider, der dem Meister am geduldigsten nachstrebte, hat den Stil Leibls schließlich — es gibt kein besseres Wort — sterilisiert. Haiders Stilwille ist fein. Aber er hat den Ausdruck einer gewissen Unfruchtbarkeit. Was bei Leibl die ruhige Fülle natürlich ausgereiften Lebens ist, das wird bei Haider zur pedantischen Eintragung eines zärtlichen Sammlers. Haider erinnert etwas an das Schmetterlingsnetz und die Botanischerbüchse. Bei Leibl ist alles Wachstum. In Haiders Kunst ist etwas vom Homunkulus.

Es bleibt noch Thoma. Im Herbst 1870 kam der junge Thoma nach München. Er hatte als Lithograph und Anstreicher in Basel gearbeitet, hatte im Schwarzwald allerhand Bildnisse gemalt, war in Furtwangen bei einem Uhrschildmaler in der Lehre gewesen und war 1859 auf die Empfehlung Schirmers als Stipendiat des Großherzogs an der Karlsruher Kunstschule aufgenommen worden. Der akademische Kompositionszwang und derlei mehr hatte ihn dort zur Verzweiflung an sich selber gebracht. Durch das Studium Dürers war er dann wieder zu sich gekommen. Nach einem Düsseldorfer Aufenthalt, der ihm Gelächter der Kritik und des Publikums gebracht hatte, war er 1868 mit Otto Scholderer nach Paris gegangen. Ein

Jahr vor Leibl hatte er dort den Einfluß Courbets erlebt. Nach einigen Zwischenstationen lebte er dann in München. Leibl trat sehr lebhaft für ihn ein. Dazu gehörte Sicherheit des Urteils und Mut. Denn Thomas Malereien bedeuteten in München wie in Karlsruhe und in Düsseldorf Kunstvereinsskandale.

Thoma selber hat 1905 in den „Süddeutschen Monatsheften“ großväterlich nett von jenen Münchener Jahren erzählt. Er berichtet, wie Leibl, Haider, Scholderer, Sattler, der von Leibl in einem der wunderbarsten Situationsbildnisse des deutschen Impressionismus verewigt worden ist, weiter Eysen, Steinhäuser und er selber zu Anfang der siebziger Jahre die erste Münchener Sezession gebildet haben. Bayersdorfer war der kritische Anwalt der Gruppe. Das Programm ihrer Malerei war nach Thomas Wort Unverkäuflichkeit wider Willen. Zu dieser ersten „Sezession“ lassen sich noch andere zählen: Viktor Müller, der seit 1865 in München lebte, aber freilich schon 1871 starb, Charles Schuch, Sirth du Frésnes, Theodor Alt und Trübner, der jüngste im Kreise. Übrigens war damals auch Böcklin in München; und das mag für Thoma nicht ohne verhängnisvolle Bedeutung gewesen sein.

Der beste Einfluß, den Thoma je erfuhr, war der Courbets und Leibls. Nie hat Thoma wieder so wundervolle Bilder gemalt wie zwischen 1868 und 1875: das heißt zwischen Paris und Italien. Bedeutsam blieb er wesentlich durch die Grundlagen, die er seiner Kunst damals gegeben hat. Was an Neuem hinzukam oder sonstwie über die in der Pariser und Münchener Zeit gewonnenen Überlieferungen hinausging, war fast durchweg Rückgang. 1890 begann der Erfolg des Künstlers. Er traf einen Mann an, dessen beste Zukunft der Vergangenheit angehörte. Dankbar werden wir Thoma zu den Meistern unserer Zeit zählen. Aber wenn wir ihm die Gerechtigkeit widerfahren lassen wollen, auf die seine Kunst Anspruch hat, dann sollen wir ihn nicht um der Dinge willen lieben, die er in seiner zweiten Lebenshälfte gemacht hat, sondern wegen der Dinge, die der ungemein begabte Jünger Courbets und Leibls hervorbrachte. Zuweilen — allzu selten freilich — findet man in Galerien Werke des Künstlers, die im Kulturkreise Courbets und Leibls empfangen sind. Das Thomamuseum in Karlsruhe enthält Dinge von dieser fatten Prägung: raufende Buben und ein Damenbildnis, das über eine Gebiegenheit vom Geiste Leibls noch hinaus einen Zauber von der Kultur des früheren Manet

besitzt. In diesen Werken soll man den Meister lieben und bewundern. Sie bewegen sich innerhalb der höchsten Aufgaben der Kunst der letzten Jahrzehnte. Sie bewegen sich innerhalb der Aufgaben einer wirklich malerischen Durchbildung der Kunst, einer wirklich formalen Bewältigung der schönen und tiefsinnigen Welt.

Thoma bekennet, von Courbet und Millet viel empfangen zu haben; und es ist kein Zweifel, daß für das weichere Talent Thomas die mit unbeugsamen Instinkten ausgestattete Kraft Courbets viel mehr bedeutet hat als für das restlos in den eigenen Aufgaben ruhende Genie Leibls. Aber so wenig als Leibl hat Thoma den Einfluß des großen Franzosen je als eine Störung oder als eine Demütigung empfunden. Das Wesentlichste an Courbet stand über den Nationen und über den Persönlichkeiten. Das beweist die deutsche Parallele: das beweist Leibl. Thoma hat darum recht, wenn er sagt: „In Paris wurde ich ein deutscher Künstler, das heißt: ich erhielt den Mut und das Selbstvertrauen, so sein zu dürfen, wie ich erschaffen wurde und wie ich Talent erhalten habe.“ Es ist in der Tat nicht so, daß Thomas ältere Malerei, die man, namentlich in den Bildnissen, auch bis 1880 oder selbst bis 1890 führen mag, französisch wäre und die Kunst seiner späteren Jahre deutsch heißen müßte. Die Sache ist vielmehr so, daß Thomas ältere Malerei das Glück hatte, mitten im Strom wahrhaft künstlerischer Entwicklungen unseres Zeitalters zu stehen, während der neuere Thoma abseits der großen künstlerischen Zeitaufgaben arbeitete. Er hat es nie fertiggebracht, sich mit dem, was in der Kunstentwicklung nach Courbet, Manet und Leibl kam, eigentümlich auseinanderzusetzen. Die meisten späteren Arbeiten haben bei ihren Versuchen, einigermaßen mit der Zeit zu gehen, das Gepräge der Hilflosigkeit. Nur scheinbar machte Thoma aus ihr ein persönliches Idiom. Es ist eine schwere Sache allein zu sein. Nur die ganz Großen haben das Bewußtsein von den eigentlichsten Notwendigkeiten der Kunst in sich; nur sie können und müssen mit diesem Bewußtsein allein sein. So war Leibl, Marées, Cézanne, van Gogh. Kräfte niedrerer Grades ertragen die Einsamkeit, auch die relative, nicht. Bei ihnen enthüllt die Einsamkeit die Grenzen ihrer Instinkte. Das geschah mit dem Thoma der Karlsruher Zeit. Man kann sagen, was man will: Paris, das München der siebziger und achtziger Jahre, auch das Frankfurt, in dem Trübner, Scholderer, Burnitz lebte, ist wichtiger als Karlsruhe und Bernau; und die Talente

sind auf die Suggestionskraft der Umwelt angewiesen. In Frankfurt war Thoma jedenfalls von einem künstlerischen Milieu umgeben, das an westlichen Überlieferungen — um nicht zu sagen französischen — reicher war, als man gemeinhin annimmt. Es ist das Verdienst eines kunstentwicklungsgeschichtlich wertvollen Werkes von Heinrich Weizsäcker, das Inventar der Frankfurter Kunst des 19. Jahrhunderts geschrieben zu haben. Mit Erstaunen sieht man die hohen Qualitäten, die dort nicht nur äußerlich beisammen waren, sondern wirklich aus der südlich-westlichen Tradition dieser wundervollen Stadt hervorgegangen zu sein scheinen. Man sieht da, wie die Kunst des Peter Becker die besten Formeln der Landschaftsmalerei Thomas schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vorausnahm. Man fühlt da, wie die Frankfurter Maltradition mit Künstlern wie Angilbert Göbel halb zu Decamps, halb zu Courbet hinübergreift. Man fühlt da, wie Adolf Schreyer, ein enragierter Freund französischer Kultur, beinahe ein Verächter alles Deutschen, ein Künstler, der 1861 nach Paris kam, die grandiose romantische Tradition des Delacroix zum jüngeren Realismus hinüberleitete. Wie Delacroix selber war er übrigens in Afrika gewesen. Man sieht schließlich, wie die Überlieferungen der Schule von Barbizon in der Kunst des feinen Burnis weiterblühten. Es kommt dazu, daß Courbets entscheidendes Frühbild, das „Begräbnis zu Ornans“, schon 1852 in Frankfurt ausgestellt war und daß Courbet 1858 nicht etwa bloß zufällig in Frankfurt lebte, sondern den Plan hatte, gerade von dieser Stadt aus, die ihm so entgegenkam wie später Paris dem Deutschen Leibl, seine künstlerischen Gedanken durch Deutschland hin zu propagieren. Viktor Müller, der übrigens von dem Franzosen Couture gekommen war, teilte in Frankfurt das Atelier mit Courbet. Angilbert Göbel schloß sich leidenschaftlich an Courbet an. Scholderer und Eysen empfangen die wertvollsten Einflüsse von Courbet her. Als Eysen 1869 dem großen Franzosen in Paris nähertrat, schrieb er in einem Brief: „Mein Mann ist Courbet. Was sagst Du dazu, daß ich endlich dazu gekommen bin, diesem ersten Maler des Jahrhunderts die Hand zu drücken?“ Scholderer hatte sich schon 1857 in Paris mit Courbet berührt. 1868 gehörte er dem Manetkreise an, und Fantin hat ihn, einen seiner Intimen, in dem berühmten Gruppenbild der Impressionisten mitporträtiert — als den ersten der Stehenden zur Linken. Man muß alle diese Dinge in Betracht ziehen, wenn man Thoma richtig

einschätzen will. Er konnte in Deutschland in keine bessere Welt geraten. Aber freilich: die meisten dieser viel zu unbekannten Frankfurter erheben sich über ihn — man muß zugeben, daß er hinter sie zurücktritt und daß sein Ruhm selbst für jene Zeit den der anderen zu Unrecht ganz verdunkelt.

Die Frühwerke Thomas sind schön. Allein man mag mit Recht finden, daß die älteren Werke Thomas künstlerisch nicht bis ins Letzte verinnerlicht sind. Wie die Malereien Schuch's stellen sie oft bloß die Frage der stofflich schönen Farbe; aber sie holen mit der Malerei nicht die ganze Seele der Dinge herauf. Sie sind mehr prächtig als tiefsinnig; sie sind mehr reich als geistig. Es gibt Bilder vom frühen Thoma, die geradezu eine materialistische Härte haben — Dinge an denen man den Willen des Bauern zum Körperlichen erkennt. Aber die Möglichkeit bestand, von dieser Art zum Geist der Dinge weiterzuschreiten und zwar lediglich durch eine vollkommenere Neufstellung der malerischen Probleme. Es ist der Zwiespalt, der Leibl von der brillanten Fleckenmalerei zu der unendlichen und stummen Feinmalerei geführt hat. Diesen Weg hat Thoma nicht mitgemacht. Dazu fehlte ihm jene Größe, die den Heros der Malerei macht. Thoma ging, zweifellos durch das mythologisch-pathetische Genre Böcklins in seiner verhängnisvollen Entschließung noch bestärkt, dazu über, Genremalereien eines harmlosen Gemütslebens auszuführen. Niemand leugnet, daß er das mit der liebenswürdigsten Herzlichkeit getan hat. Niemand leugnet das Zärtliche seiner Einbildungskraft und seiner Frömmigkeit. Allein was ist das alles im Vergleich mit der Vitalität eines Leibl? Was sind die andächtigen und keuschen Bilderbogen und Kunstgewerblichkeiten des späteren Thoma im Vergleich mit der hervorragenden malerischen Kultur seiner Frühwerke? Ohne Zweifel bedurfte Thomas frühe Kunst der Vergeistigung. Aber wenn diese Vergeistigung sich in den Schranken der Kunst halten wollte, die unerbittlich sind wie das Gesetz und in deren Angesicht auch das Nichtwissen nicht vor den rächenden Folgen schützt, dann durfte sie nicht bei freundlichen Märchen enden, die mit bildnerisch unsäglich billigen Formmitteln erzählt werden. Thoma hat diese bildnerisch peinliche Entwicklung durchgemacht. Er, der Schüler Courbets, hat das Erbe Courbets nie ganz begriffen. Er hat sich mit dieser Entwicklung aus der Reihe der großen Bildner, der er einmal als Jünger gefolgt ist, selber ausgestrichen. Er mußte, denn seine

Natur befahl ihm schließlich nichts anderes. Er hat in dieser Lösung die Einheit mit sich gefunden.

Es soll nicht ein Wort dawider gesagt werden, wenn Menschen mit begrenzten Forminstinkten die Lithographien Thoma lieben und an ihre Wände hängen. Irgendwie liebt jeder die zärtliche Genrefkunst Thoma um ihrer Begrenztheit willen und wegen des Stücks naiven, spielenden Volkstums, das in ihr ist; niemand vermag sie zu verstoßen — von Dingen, die einfach in jedem Sinn schlecht sind, abgesehen. Aber gegen eins muß man protestieren: gegen die mehr rhetorischen als sachlichen Ekstasen zahlreicher Apostel des Germanischen, die uns den biedereren Greis — womöglich im Zusammenhang mit Richard Wagner und Böcklin — als den deutschen Künstler vom reinsten Typus vorstellen. Ein berühmter und verdienter Kunsthistoriker hat sein in erlauchten Spekulationen schwelgendes Pathos ganz aufgeboten, um uns zu überzeugen, daß Thoma ein deutscher Künstler sei, weil er die spezifischen Schönheiten des germanischen Geistes, Naturtreue, Universalismus, Gemüt, Glauben und Phantasie besitze. Es ist nur mißlich, daß diese Attribute ebenfогut auf den Franzosen Henri Rousseau passen und daß Künstler dieser Art in Deutschland so auffallend selten sind. Jener Gelehrte ist ein Geist von exklusiven Gespen und unbedingt kein Chauvin. Wenn er die Merkmale deutscher Kunst so wenig glücklich feststellt, so liegt es nicht daran, daß er etwa nationalistischen Vorurteilen huldigen wollte, sondern lediglich daran, daß er mit seinem großen Publikum vergift, was Kunst ist. Kunst ist eine Exekutivgewalt, die nach gerechten Gesetzen über vollkommene Formen gebietet. Vollkommene Formen aber sind Formen, die das Wesen der Welt aus eigener abstrakter Kraft ins Sichtbare bringen, indem sie Erscheinungen annehmen, die an sich selber bedeutend sind. Vollendete Formen sind vollendete Arabesken der Farbe und der Linie — unszenisch und rund, rätselhaft und eindeutig, fern von Begriff und Dogma, fern von Erzählungen und Stimmungen. Die vollendete Form ist ein Stilleben. In seiner Jugend hat Thoma das Stilleben wundervoll verstanden.

Selbstverständlich ist auch der spätere, berühmte Thoma nicht ohne Form, und man hat das Recht, auf die kargen Formreize des berühmten Thoma freundwillig einzugehen. Aber vielleicht ist das, was der späte Thoma an Formreizen darbietet, von Haider eindringlicher verwirklicht.

Als in der Münchener Sezession im Winter von 1910 auf 1911 das versammelte Werk Haiders gezeigt wurde, hatte man den Eindruck eines Stilwillens, dessen Gesichtsfeld nicht annähernd so weit ist wie bei Leibl, aber von Leibl doch die Schönheit durchgeführter Bearbeitung besitzt. Die Anfänge Haiders erscheinen unbestimmt, versuchend. Man fühlt Anregungen der Pilotyschule: gegenständliche, aber auch koloristische. Seit 1883, seit dem Jahre des in der sorgfältigsten Feinmalerei der Leiblschule gemalten Bildnisses der „Monika“, erscheint Haider in der Tradition Leibls und der Altmeister festgesetzt, mit denen Leibl eine zeitlose Einheit bildet: ganz besonders Holbeins. Zehn Jahre vorher hatte er unter dem Einfluß des Leiblschülers Thoma schon eine Blumenwiese gemalt, die den ersten Anfang dieses Stils bedeutet. Über Leibl hinaus griff der selbständig gewordene Künstler immer bewußter zu den Altmeistern zurück: zu Cranach, dessen Landschaftskunst bei Haider musiziert wird wie ein altes Violinkonzert von einem treuempfindenden, aber immerhin modernen Interpreten, zu den feingeäderten Landschaften Elsheimers, Altdorfers, zu den köstlich deutlichen Landschaften des alten Bruegel. 1894 zog Haider nach Schliersee hinaus. Mit dem erworbenen Stil und der erworbenen Technik wurde er der stille Klassiker des bayrischen Voralpenlandes. Mitunter brachten fremdartige Erinnerungen noch verwirrende Elemente in seine Kunst. Auch in Haiders Malerei hat Böcklin Unheil angerichtet. 1874 hat Haider mit Bayersdorfer einige Monate bei Böcklin in Florenz zugebracht. Eine Danteszene von 1904, die an Böcklin inspiriert ist, gehört zum kläglichen Mißlungenen in Haiders Malerei. Das, was ihn hält, sind außer den Bildnissen von Bauernmädchen und der bekannten Komposition mit den vier Jägern, die viel von Leibl, freilich auch ein wenig von Defregger erzählt, die oberbayrischen Landschaften.

Alle diese Dinge sind spitz gemalt. Sie sind so gemalt wie das Volk schreibt: mit einer ehrfürchtigen Kalligraphie, die vorsichtig auf dem reinen Papier ansetzt und die Gelenke nicht recht bewegen kann. Haider hat die naive Freude des ländlichen Menschen am eifrig Geschafften, am Gestrahlten, am Sauberem, an der ehrenfesten handwerklichen Reinlichkeit. Seine Farben sind nie keck mit pastöser Improvisation hingeworfen, sondern mit bedächtig fortschreitender, konservativer Herzlichkeit auf tüchtige Holztafeln hingeglättet und endlich mit einer bis zur Geschmacklosigkeit unbedenklichen Freude am Fertigen spiegelblank überfirnißt.

Das alles ist als Form mehr wie der späte Thoma, aber es ist viel weniger als Leibl. Vielleicht hat Haider, der immer von Bach erfüllt war, mehr Musik als Leibl. Aber das Musikalische wirkt etwas dünn, und man ist am Ende froh, bei Leibl alle musikalischen Gefühle zu vermissen, weil sie sicher das Vollkommene seiner Kunst brechen würden: jenes Feste, Lautlose, ganz Unaufdringliche, das einmal einen gescheiterten Künstler von Leibl sagen ließ, er sei wie eine Wand — man sehe sie nicht immer, aber man wisse mit Beruhigung, daß sie da sei. Haider's Kunst suggeriert sehr viel. Sie verlängert unser Fühlen über die Grenzen des Bildes hinaus. Ist es gut? Leibl hat das nicht nötig. Seine Feinmalerei ist nicht so festgenagelt wie die Haider's und doch hält sie uns mehr. Haider's Malerei ist fixiert bis zur Affektation und bis zur Philistrosität und treibt uns schließlich unseren eigenen Phantasien, heimatlichen, lyrischen, nach, weil sie selber nicht alles tut, wie Leibl es kann. In Haider ist etwas von der nazarenischen Dünnbrütigkeit, von gotisierender Askese. Seine Sinnlichkeit ist nicht voll. Er bleibt da manchmal hinter Thoma.

Haider, der 1912 gestorben ist, war 1846 geboren. Dies Jahr war merkwürdig. Es hat mit einer erstaunlichen Verschwendung lautere Kräfte über Deutschland hingestreut. Außer Haider waren Theodor Alt, Charles Schuch, Hirth du Frèsnes, Steinhäusen und Leibl selber im Jahre 1846 geboren. Die Konstellation ist auffallend. Noch hat sie keinen Geschichtschreiber gefunden. Die übrigen sind in der Nähe des Jahres 1846 geboren: der treue Sperl, der Leibl mit sachlicher Hingebung, doch ganz gewiß nicht ohne originelles Wollen und ganz gewiß nicht ohne respektables eigenes Vermögen folgte, im Jahre 1840, Thoma 1839, Scholderer 1834 und Trübner 1851. Etliche haben bis in das neue Jahrhundert hineingelebt.

Es ist die Bedeutung der Leiblschule, daß sie die Schönheit des Phänomens in den Grenzen lebender Wirklichkeiten freilegte, und daß sie dabei, wie Trübner einmal gesagt hat, von der „Begebenheitsmalerei“ zur Situationsmalerei weiterschritt. Schuch malte Enten, Äpfel, Blumen und Landschaften und zeigte, wie man von Ton zu Ton, von Farbe zu Farbe, von Hellgrau zu Dunkelgrau, von Ocker zu Braun, von Blau zu Grün und zu Rot in Etappen weiterschreitet. Alt malte Krüge und allerlei Hauswesen; und wenn er Bildnisse malte, so malte er sie in Flecken, die zusammen eine abstrakte Landschaft oder ein abstraktes Stilleben bilden. So

verfuhr auch der halbvergessene Leiblschüler Duveneck auf seinen ausgezeichneten Bildnissen. Man hat Schuch schon überschätzt, mehr als die anderen, die von der Fleckentechnik Leibls ausgegangen sind. Es fehlt seiner Kunst das geistige Leuchten der Farbe; sie leuchtet materiell. Es fehlt seiner Farbe die rücksichtsvolle Liebe zur Form — bei ihm vermißt man es; sie ist Fleck um jeden Preis, ohne aber als Fleck so vollkommen selbständig, so straff formal zu werden wie ein Trübner. Schuchs Malerei hat neben Trübner oder neben Courbet — dem sie auch nachging — eine auffallende Haltlosigkeit. Es fehlt die Klassik des Ganzen, die Leibl hat. Es fehlt ihr am letzten Nachdruck der Anschauung. Aber wir sollen nicht vergessen, daß die Befreiung der Farbe durch den Fleck, der seine Logik in sich hat, die erste Stufe der Malerei unserer Tage geworden ist und daß Künstler wie der Leiblschüler Schuch, der Leiblschüler Ullt, der Leiblschüler Hirth als die Täter dieses Werkes die Pioniere der Malerei des letzten Menschenalters geworden sind. Sie haben nie den Experimentator verleugnet. Das ist die Grenze, die uns nötigt, rascher an ihnen vorüberzugehen. Die anderen haben das Fertige gewollt. Insofern sind sie mehr, auch wo es ihnen mißlang. Allein wer weiß, welcher Verzicht in Künstlern wie Schuch verborgen war gleich einem Schatz, den sie liebten und behüteten? Trübner, der Zukunftsreichere, dessen Kunst sich erst später in erweiterten Zusammenhängen schloß, hat Schuch freundschaftlich geleitet. Und er ehrte den Toten, indem er das Lebenswerk des 1903 verstorbenen Freundes zur Ausstellung brachte.

In diesem besonderen Zusammenhang ist endlich eines Malers zu gedenken, der unter den Trabanten Schuchs und Trübners immerhin an der Spitze steht — wiewohl man seiner nicht zuletzt gerade deshalb erwähnen mag, weil es not tut, eine Überschätzung abzdämmen, die späte Mode geworden ist: Hagemeisters. Er wurde 1848 in bauerlichen Verhältnissen — als Sohn eines Obstzüchters — zu Werder an der Havel geboren. Er ist der ländlichen Herkunft immer treu geblieben und hat auch seine bayerische Zeit mit Vorliebe in bauerlicher Welt, etwa am Hintersee, verbracht. Diese äußere Abgezogenheit ins Provinzielle, die seiner Malerei zugute kam, hat natürlich dazu beigetragen, ihn dem öffentlichen Kunstbewußtsein zunächst vorzuenthalten. Einen autobiographischen Aufsaß leitete der einsame Mann 1914 mit den Worten ein: „Vierzig

Jahre hat sich kein Mensch um mich gekümmert, nun mit einem Male bin ich anscheinend ein berühmter Mann geworden." Hagemeister ist der Biograph Schuchs geworden. Auf Liebermanns Drängen gab er vor wenigen Jahren ein Buch mit Briefen Schuchs heraus. Niemand hätte die Aufgabe besser gelöst als der Schüler-Freund. Schuch war es, der Hagemeister den Weg zur Malerei freilegte. In Hintersee haben die beiden einander 1872 kennen gelernt. Der beginnende Hagemeister dankte dem schon reifen Maler die für einen kunstgeschichtlichen Moment von breiterer typischer Bedeutung symptomatische Emanzipation von dem Weimarer Preller, der zwar ganz gewiß nicht gering zu schätzen ist, aber nicht in dem Sinn Maler war, wie die Generation der siebziger Jahre es forderte. Mit Schuch hat Hagemeister dann als Maler die Welt gesehen: zunächst Paris und Brüssel. 1874 stieß Trübner zu ihnen. Man ging gemeinsam nach Holland und Italien. Noch in seiner Einsiedelei zu Ferch am Schmielowsee hat Hagemeister den Freund und Lehrer Schuch gesehen. Das kunstgeschichtliche Profil Hagemisters ist auf die Namen Schuch und Trübner gegründet. Ein allgemeiner Einfluß des Berliner Impressionismus — Liebermanns, Corinth's — scheint hinzugekommen. Hagemisters Kunst ist gleichwohl zu relativ persönlicher Art durchgewachsen. Sie steht mit den erwähnten größeren Namen — insbesondere mit Schuch oder gar Trübner — wahrlich nicht in einer und derselben Reihe. Aber mitunter erreicht sie das Niveau des Wollens einer künstlerischen Sphäre, in der Schuch immerhin ein Fürst, Trübner ein König ist.

Man kann von Leibl und seiner Generation nicht sprechen, ohne zweier deutschen Schulen zu gedenken, die wie der Leiblkreis in den siebziger und achtziger Jahren in Flor standen: der Pilotyschule und der Diezschule. Man muß ihrer um so mehr gedenken, als etliche von denen, die unsere Tage erlebten, ihr Bestes in diesen Schulen geleistet haben.

Das Urteil über Piloty war bis zu der großen Ausstellung von Werken seiner Schule, die im Jahre 1908 bei Heinemann in München stattfand, ungerecht. Zwar hatte Cornelius Gurlitt in seinem ausgezeichneten Werk über die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts Entscheidendes über Piloty gesagt; aber erst diese Ausstellung erwirkte dem Gedächtnis Pilotys die rechte Würdigung. Das wesentlichste Element der Pilotytradition war nach den Be-

weisen dieser Ausstellung das reine Arbeiten aus der Farbe. Und merkwürdig genug: man sah in dieser denkwürdigen Ausstellung keine Historienbilder, sondern Bildnisse, Akte, Stilleben, Landschaften und allenfalls ein Genrebild. Wie das Motiv indes geartet war: immer war die malerische Empfängnis das Tragende der Leistung.

Wir sehen heute wenig Anlaß, uns mit Defregger oder Grünner, mit Lenbach oder Habermann zu beschäftigen. Mit Verblüffung nahmen wir wahr, von welchen verheißungsvollen Anfängen sie hergekommen sind. Von Grünner sah man eine außerlesene nature morte: ein gotisches Bibliothekinterieur in Farben von beherrschter Delikatesse, und man muß sich lange bearbeiten, bis man in diesem Werk den Maler harmloser Alkoholiker aus dem geistlichen und dem Ritterstande wiederfindet. Defregger war mit Akten und mit Bauernbildern vertreten, die so saftig erschienen und eine so strenge malerische Anschauung verrieten, daß man sich an die Stirne griff und sich fragte, wie es geschehen konnte, daß dieses ursprünglich freie und männliche Talent uns nun seit einem Menschenalter mit unerträglich konventionellen Süßigkeiten daherkommt. Habermann, der nach dem Krieg zu Piloty ging, war mit Bildnissen vertreten, die nicht nur in der Farbe stark, in der Malart unmanieriert, sondern überdies in der künstlerischen Gesamtanschauung voll von tiefem Ausdruck waren. Da war nichts von der knetenden Technik, mit der er heute die adelig überschlanken Exemplare einer jeder Ahnenprobe gewachsenen Erbsünde arrangiert. Lenbach hat bei Piloty naturalistische Studien von solcher Spontaneität gemalt, farbig kräftige Dinge von solcher Frische und Natürlichkeit des Erlebnisses, daß die präziösen Masken seiner späteren Zeit doppelt künstlich, doppelt unfruchtbar werden. Wenn Friedrich Raulbach je etwas Ernstliches gemalt hat, dann tat er es bei Piloty; aus Raulbachs Frühzeit stammen Malereien, die ein ungewöhnliches dekoratives Talent anzukünden scheinen. Auch Oberländer, der immer phänomenale, der klassische Illustrator, war als Maler damals wesentlicher als heute. Es kam hinzu, daß die Ausstellung der Pilotyschule eine Reihe bemerkenswerter Künstlernamen zum erstenmal einer breiteren Öffentlichkeit entdeckte: der Grieche Gysis und der Ungar Szinyei-Merse waren Zauberer der Koloristik; Schachinger, der erst 1913 starb, und Mayer-Graz erschienen als Portraitmaler, die man einem

Théodule Ribot zu Zeiten an die Seite setzen mochte. Der Porträtist William Chase war interessant, der Landschaftler und Stilllebenmaler Karl Gussow erschien als ein Künstler von fast französischem Gefühl.

Piloth starb 1886, nachdem er seine Lehrtätigkeit — deren Liberalität ihrem positiven Wert die Wage hielt — genau dreißig Jahre ausgeübt hatte. Diez, der 1839 geboren war, starb 1907. Das Schwergewicht seines eigenen Schaffens wie seiner geradezu unvergleichlichen erzieherischen Arbeit lag aber in seinen mittleren Jahren: ganz besonders in der Zeit vom Krieg bis zum Durchbruch des Impressionismus in Deutschland — also etwa bis 1890. Diez selber war Piloths Schüler. Er hat die Sympathie für das Historische nie ganz verleugnet. Aber er hat sie schon äußerlich auf kleinere Maße gebracht. Das zwang gewissermaßen zu einer weniger theatralischen und mehr formalen Vorstellung: um so mehr als Diez von vornherein entschlossen war, die koloristische Überlieferung Piloths als das Wesentliche zu nehmen und sie fortzubilden. Man könnte ihn historisch ungefähr so einreihen wie Menzel und Spitzweg, die wie er ein historisches Genre pflegten, aber daran die formalsten malerischen Absichten entwickelten. Sein graphisches Werk, das größtenteils den fliegenden Blättern zugute kam, hat Ostini nicht ohne Grund der Kunst Dorés verglichen. Wenn aber Menzel und Spitzweg keine direkten Schüler bildeten, so hat Diez im Laufe seines von lauterer Malerei und menschlichem Wohlwollen erfüllten Lebens ungefähr tausend Schüler erzogen: darunter waren Künstler ersten Ranges wie Trübner und Slevogt, tüchtige Kräfte aus den hinteren Gliedern wie Ruehl, Stauffer-Bern, Ludwig Herterich. Aus seiner Schule ist auch der genannte Amerikaner Frank Duveneck hervorgegangen, der sich zur selben Zeit dem Einfluß Leibs und dem der Diezschule aussetzte. Der ausgezeichnete Künstler ist für Europa fast verschollen; nur wenige Sammlungen besitzen Werke seiner Hand — eines hat die neue Pinakothek. Er war 1872 und 1876 in München. Seine Bildnisse haben mitunter den künstlerischen Wert einer Arbeit Trübners. Das Museum in Cincinnati besitzt eine Sammlung von Köpfen Duvenecks aus seiner deutschen Zeit.

Es ist notwendig, auf diese Dinge zu verweisen. Sie stimmen nachdenklich, wo sie einem furchtbaren Verfall vorhergehen, wie bei Lenbach oder Defregger. Sie geben eine Lehre: sie zeigen, wie

positive Talente, die sich einmal glänzend geäußert haben, von einer Gesellschaft ruiniert werden können, die das Künstlerische nicht begreift und statt der Kunst eine klägliche Gefälligkeit oder eine altmeisterliche Pose oder einen falschen Heroismus fordert. Löffs war einmal ein außerordentliches malerisches Talent — das Wort in seinem eigentlichsten Sinn. Er hat distinguierte Interieurs gemalt, die dem Zeitalter Manets Ehre machen. Das war derselbe Löffs, der uns später mit großen, naturalistisch-monumentalen Bibelbildern von unzulänglicher Malerei langweilte.

Alle diese Dinge stimmen nachdenklich. Sie geben den Deutschen aber auch Grund zu einer froheren Einschätzung der eigenen Vergangenheit. Es wäre zwar falsch, die Formel zu wagen, es habe um 1870 nur zwei Schulen gegeben — Paris und das München mit Piloty und Diez. Eher könnte man sagen: Paris und den Leiblkreis. In jedem Fall dürfen wir konstatieren, daß wir in Deutschland nicht ohne eigene Tradition in die Gegenwart eingetreten sind, wiewohl wir im ganzen weder die künstlerische noch die gesellschaftliche Kultur der Franzosen hatten. Was wir haben, dessen wollen wir uns freuen. Wir hatten eine Stadt mit eigener Kunst: München. Wir hatten die Pilotyschule und die Diezschule, in denen Talente gebildet wurden. Wir hatten ein Genie, das zu den Helden der Menschheit gehört und Wesentliches in sich selber und in seinem Lande tat: wir hatten Leibl.

Es ist billig, in diesem Zusammenhang endlich eines Meisters zu gedenken, der unter allen Münchner Schulführern neben Diez am sichersten eine nicht nur besondere, sondern auch malerisch tief sympathische Figur bedeutet: Wilhelm Lindenschmits, dessen Wirken zwischen den fünfziger Jahren und dem Ausgang des Jahrhunderts liegt. Lindenschmit erwuchs in Paris auf dem Boden französischer Tradition, auch von Anregungen der Antwerpener Akademie berührt. In München befestigt, betrieb er eine Kunst, die sich in großen Bildern nicht immer mit Glück, in Dingen begrenzten Formats stets köstlich formte. Realistische Zeitlinien kreuzten sich noch mit fabulierender Romantik. Man fühlt: nicht minder als Courbet und Barbizon war Delacroix im Ziel dieser Kunst, die mit einem leicht provinzialen Münchner Aroma fast zwiefach bewegend wird. Auf manchmal nur handgroßen Flächen breitet sich eine Malerei von edler Tiefe. Ja wirklich: sie breitet sich. Sie macht das äußere Maß vergessen. Kleinbürgerliches streift mit dem

Scheitel den Himmel der großen Kunst: des Delacroix, Manets, Menzels. Die Stadt Spitzwegs erfüllt ihren Stil — einen ihrer Stile, vielleicht ihren innigsten und eigentlichsten.

Wenigstens ist die Zahl der Münchner Künstler und Werke groß, bei denen die Bescheidung auf intime Intensität in gemessenen Formaten wertvolle Ergebnisse zeitigt. Die Münchner Landschaftler, die nach dem unvergeßlichen Pier gekommen sind, sie alle, die zugleich irgendwie im Schatten Leibls zu stehen scheinen (vermittelt vielleicht durch den längst nicht genug geschätzten Sperl, dessen Ruhm noch kommen wird) — die Wenglein, Willroider, Buttersack, Wopfner, Wenban, Röth, Stadler, Frits Baer, Stäbli und wie sie alle heißen: sie erreichen ihre schöne Bestimmung in der Erkenntnis der Grenzen, die ihnen von den Dimensionen ihrer Umwelt fast mehr als vom Talent gesteckt scheinen. Sie mißtrauen dem Begriff der „Kunststadt“ München, wirken reinlich und gründlich im Umschränkten und sind der Verehrung wert, wiewohl sie nur zu den Hüften Leibls reichen.

Drittes Kapitel

Der französische Impressionismus

Wo die Geschichte der modernen Kunst als ein Teil des Weltbildes der Gegenwart erscheint, ist man doppelt versucht, die kulturellen Voraussetzungen aufzuzeigen, unter denen sich Zeitererscheinungen wie der Impressionismus entwickelten. Aber wenn man die Ergebnisse betrachtet, die von den Historikern, Psychologen, Soziologen und Philosophen bis jetzt aus der kulturellen Analyse des Impressionismus herausgeholt worden sind, dann möchte man überhaupt an der Möglichkeit einer kulturwissenschaftlichen Einordnung bildnerischer Phänomene verzweifeln. Man erlebt das Merkwürdige, daß zum Beispiel für den Impressionismus ganz entgegengesetzte Deutungen möglich erscheinen, von denen jede den Reiz einer systematischen Vollkommenheit und Überzeugungskraft besitzt.

Richard Hamann versucht in einem großangelegten Werk, den Impressionismus als eine Alterserscheinung zu begreifen. Er führt seine These an individuellen Lebensbeispielen durch: der Altersstil Rembrandts, Goethes, Beethovens ist impressionistisch, und Michelangelos letzte Jahre sind mit impressionistischen Fragmenten erfüllt. Hamann führt das Problem aber auch an gemeingeschichtlichen Erscheinungen durch: impressionistische Stile wie der Impressionismus des 19. Jahrhunderts und das Rokoko erscheinen ihm als Altersstile. Werner Weisbach ist ähnlich geneigt, in der Entwicklung des Impressionismus eine Art von feinsten Greisenhaftigkeit zu sehen: der Impressionismus erscheint ihm als der Verlust des festen Gefüges der Anschauung.

Was ist diese Meinung wert? Sie mag zuzeiten etwas Bestechendes haben. Aber es ist schließlich die Frage, ob sie den geringsten objektiven Sinn hat; und es scheint, daß sie jedenfalls mehr als in objektiven Zeitzusammenhängen auf einer pessimistischen subjektiven Abspannung philosophierender Zeitgenossen beruht. Man



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Goltz, München

Edouard Manet: Das Skating in der Rue Blanche



Die Entführung von Druet, Paris, und Golt, München

Eugène Delacroix: Rubende Frau

frage ein anderes Temperament an diese Fragen hinan — sei es das Temperament eines einzelnen oder einer Gemeinschaft — und alle diese Fragen werden von einem Optimismus, der einer Gegenwart und einer Zukunft sicher ist, ins Gegenteil beantwortet werden. Die Dinge des Lebens liegen schließlich immer im Bereich jener Naturkraft, die wir Wollen nennen.

Die Entwicklung der Kunst vom Realismus über den Naturalismus zum Impressionismus ließe sich auch als die Geschichte der Jugend einer Menschheit definieren. Der jugendlich naive Existenztrieb fühlt in allen Stücken unmittelbar mit der Natur: er distanziiert nicht. So sind Realismus und Naturalismus. Sie finden ihre Form in der unmittelbarsten Anschauung des Natürlichen, in der Erfüllung der unmittelbarsten Formforderungen, die vom Gegenstand auf die formfassende Wahrnehmung ausgehen. Der Impressionismus ist von da aus zwar eine Stufe mehr differenzierter und mehr abstrakter Anschauung, allein beileibe kein Altersstil. Er ist der Stil einer zweiten Generation, die ausgreift und eindringt und die beginnt, das Vielspältig-Problematische der Erscheinungen zu empfinden und es mit überraschten, aufgereizten Nerven zu gestalten. Vom Standpunkt der letzten Kunstbewegungen erscheint der Impressionismus vollends lediglich als Voraussetzung, als Studium, als Lernzeit: als eine verfeinerte Schulung des künstlerischen Abstraktionsvermögens, das die Welt mit bildnerischem Radikalismus auf ihre phänomenalen Qualitäten, insbesondere auf die unendlich zusammenge setzte Feinheit ihrer Farbe und ihres Lichts betrachtet. Der Impressionismus erscheint als eine bis zur äußersten Sicherheit durchgearbeitete Etüde, die freilich nicht vom Virtuosen, sondern vom Genie komponiert ist. Aber auf diese Dinge, die bis zu den raffiniertesten künstlerischen Komplikationen getrieben sind, folgen die klassischen Werke der vereinfachenden Kraft — die Werke Gauguins, van Goghs, die Werke des Marées und die Werke des Größten unter allen Meistern des Zeitalters, die Werke Cézannes.

Es scheint uns, wir hätten so einen Standpunkt gewonnen, von dem wir den entwicklungsgeschichtlichen Sinn der Dinge übersehen. Aber da befällt uns ein Gedanke, der alles ändert. Kommt es überhaupt darauf an, diesen Standpunkt zu gewinnen? Hat er einen primären Wert? Ist Kunst gemacht, um sofort in Entwicklungsgeschichte umgesetzt zu werden? Malen die Maler, meißeln die Bildhauer, zeichnen die Graphiker, damit wir stehenden Fußes

konstatieren, in welche Periode der Evolution sie gehören und welche Gruppenmerkmale dieser Periode der Evolution zu eigen sind? Mit einem Wort: ist Gegenwart dazu da, Geschichte zu werden? Ist sie nicht vielmehr dazu da, Gegenwart zu sein und geradezu außerhalb aller Zusammenhänge der Zeit, ganz als Einzelnes und Augenblickliches erlebt zu werden?

Wir leiden an einer aberwitzigen Überschätzung des Gedankens der Entwicklung, des „geschichtlichen Sinnes“. Von der Idee der Entwicklung fasziniert sehen wir Erben des 19. Jahrhunderts nicht mehr das Relative am Wert des Gedankens der Evolution und überhaupt der Geschichte. Wir haben das Organ für das Konstante verloren. Wir sehen nur Varietäten, Abwandlungen. Wir sehen nicht mehr das Phänomen *tel quel* — so wie es unabhängig von allen möglichen entwicklungsgeschichtlichen Beziehungen besteht, die im übrigen selbstverständlich dasein mögen, aber im lebendigen Moment den Takt haben sollten, sich in Vergessenheit zu bringen.

Wenn wir die Kunst der Gegenwart betrachten, dann haben wir nicht nur die Aufgabe, sie im Zusammenhang der Zeitkultur zu sehen und ihren entwicklungsgeschichtlichen Ort festzustellen, sondern auch die Aufgabe, die recht eigentlich gegenwärtig und darum höher ist, die unmittelbare Tatsächlichkeit der gegenwärtigen Kunst unmittelbar aufzunehmen und mit ihr, sinnlich positiv bis zur Gedankenlosigkeit, zu leben.

Wir müssen wieder lernen, die Dinge — Ereignisse und Bilder — und die Menschen außerhalb ihrer Zeit zu erleben.

Man muß nur einen Augenblick den Versuch machen, das System Hamanns oder jedes andere mit einem konkreten Werk Manets zusammenzudenken, so wird man sofort empfinden, wie belanglos im Grunde für die Kunst selber und für das Kunstgefühl alle genetischen Feststellungen sind: seien sie philosophisch, historisch, psychologisch oder soziologisch oder von einem anderen Rand der Sache. Das bedeutendste Werk über die neuere Kunst, die „Entwicklungsgeschichte“ Meier-Graefes, trägt den Titel — Gott sei Dank — zu Unrecht. Von Entwicklungsgeschichte ist in den drei Bänden keine Spur. Das Werk ist eine Sammlung wundervoller Einzelaufsätze; aber gerade indem dies Werk dem Titel trost, den es zu Unrecht führt, leistet es vielleicht für das unmittelbare Leben der Kunst das Wesentlichste.

Freilich: es muß sich um außerordentliche Kunst handeln, wo das Bewußtsein sich auf Dauerndes, Zeitloses beziehen soll. Monet wird eines Tages vielleicht mehr als Zeitdokument wie als absolute Kunst geschätzt sein, Pissarro nicht minder und ähnlich auch Sisley. Anders Manet. Er, der erste und größte der Impressionisten, wird niemals den bedingungslosen Wert seiner Kunst vermindert sehen. Man wird immer zu ihm zurückkehren wie zu den anderen Heroen der Kunst, die immer gleichmäßig gelten, so verschieden sie auch sind.

Natürlich kann man Manet dennoch kulturell bestimmen. Man fühlt aus seinen Bildern seine Existenz und seine Zeit. Man fühlt den Mann der gewählten Lebensformen; man fühlt die Distinktion eines aristokratisierten bürgerlichen Reichtums; man fühlt, daß Manet der höchste kulturelle Typus des zweiten Kaiserreichs gewesen ist — jenes zweiten Kaiserreichs, in dem sich die sozial-kulturellen Voraussetzungen des ersten vollendeten. Das Bürgertum als Erbe des Dixhuitième, als Erbe seiner befreiten Geistigkeit, seiner intellektuellen, moralischen und sinnlichen Eleganz und Sicherheit, als Erbe seines Reichtums, als Erbe seiner politischen Macht, seiner in allen Dingen leichten und souveränen Vitalität: das ist das Bürgertum des zweiten Empire. Das ist zum Beispiel Gyps. Man müßte die Geschichte dieser sehr sublimen Zivilisation noch schreiben. Flaubert müßte die Tonart geben. Mit ein paar Pamphleten wider die Bourgeoisie von 1860 ist es nicht getan, so berechtigt sie sein mögen — so wenig, wie man der eminenten Kultur des Rokoko beikommt, indem man die Frivolität der Herrschenden mißbilligt und die Leibeigenschaft der Bauern verdammt. Es bleibt bei allem ein fabelhafter Rest, mit dem man zehn Jahrhunderte von der Qualität des unsrigen kultivieren könnte.

Manet hatte das, was das Leben und die Kunst des Rokoko und der kultiviertesten Schicht des zweiten Empire bezeichnet. Er hatte ein Genie, das ihn lehrte, das Leben als Geste zu nehmen. Dies gilt menschlich und künstlerisch. Wir Deutsche wissen wahrscheinlich gar nicht, was das heißt. Dieser Takt scheint französisch zu sein. Aus den Konflikten der Jahrhunderte hatte sich eine Weltanschauung herausgebildet, die nicht mehr nach dem letzten Grund der Dinge fragte und sie nicht mehr auf ein letztes Prinzip bezog. Man hatte gelernt, auf metaphysische und andere Dogmen zu verzichten. Man nahm die Erscheinungen hin und balancierte die eine Seite mit der zweiten, die zweite mit der dritten — und

so fort, bis sich das Phänomen selber im Gleichgewicht hielt und einfach als eine schwebende Geste des Lebens erschien, für die es außerhalb ihrer selbst keine Beziehungspunkte mehr gab. Die Erscheinung war gleichsam grundlos: sie war eine Vibration des Lebens, die über einem Nichts zitterte. Manet hatte die Kunst, diesen problematischen Zustand zu fixieren und das Bild dieses Zustandes so vollkommen abzurunden, daß etwas Endgültiges aus seinem Schaffen hervorgegangen ist.

Vielleicht ist mit diesen Feststellungen gar nichts Besonderes über Manet ausgesagt. Vielleicht doch. Bezieht man diese Gedanken auf ein einzelnes Werk des Meisters — einerlei welches, etwa das „Café“ von 1878 oder die „Nana“ von 1877 oder auf frühe Arbeiten wie das „Atelier“ von 1869, den „Tuileriengarten“ von 1862 oder auf die Kopie der Kavaliers des Velazquez, so wird die besondere Geltung dieser Gedanken ohne weiteres klar. Da fühlt man erst, wie ausnehmend es Manet um silhouettenhafte Andeutung und Ausdeutung der Dinge zu tun war. Courbet war wahrhaftig formal und auch er begnügte sich wahrhaftig mit der Erscheinung, wie sie war, mit der Erscheinung, die sich selber hält und nicht der Rechtfertigung durch irgendwelche außerhalb des Phänomens gelegene Beziehungen bedarf. Und doch sind Courbet und Manet sehr zweierlei. Manet trennt sich von Courbet schon in den Dingen, die unter Courbets Einfluß entstanden sind. Der Gegensatz läßt sich etwa so bezeichnen: Courbet sieht die materielle Fülle der Sachen, ihr körperliches Volumen, und von da geht seine Formel aus; Manet fixiert mit Farben und Linien nur noch die geistigen Dimensionen und Verhältnisse der Dinge, die abgelösten Idealitäten, in denen sich der Charakter der Erscheinungen aufs äußerste reduziert, ohne Belastung durch materielles Gewicht widerspiegelt. Mit einem Wort: Manet ist japanischer.

Aber wie das auch sein mag: wenn sich das Besondere an Manet nicht leicht fassen läßt, wenn das, was man von ihm sagt, von vielen Großen gilt, so ist das kein Unglück. Manet ist eine allgemeine Größe, und darum teilt er das Wesen aller Kunst — die Gabe, die Welt zur Arabeske, zum Gobelin zu machen: freilich jenseits jedes kunstgewerblichen Sinnes dieser Worte.

Nichts ist verkehrter, als Manet rein aus dem impressionistischen Spezialmittel begreifen zu wollen, das man kennt. Alles, was man mit dem Zeitbegriff „impressionistisch“ bei ihm decken kann, sein

vitales Bedürfnis nach dem im materiellen Sinn oberflächlichen Hinwischen der Farben und der Striche, die Geschwindigkeit seines Ausdrucks, die Plötzlichkeit seiner Anschauung, die fast erschreckend schnell die Kurven des Lebens offenbart, die unheimliche Übersichtigkeit seines Auges für die zufälligen Gebärden des Moments, in denen sich die Konstruktion des ganzen Lebens seiner Zeit offenbart, die hohe Empfindlichkeit für das Freilicht, die sich in der zweiten Hälfte seiner Entwicklung herausbildete: das alles ist bloß Teil einer viel allgemeineren Gesamtanschauung. Wenn man diese Gesamtanschauung, das ganze Wesen seiner Kunst — und zwar in einem erweiterten Sinn — impressionistisch nennt, kommt man der Sache schon viel näher. So ist es in der Tat. Hamann bezeichnet es in seinem merkwürdigen Buch als das Wesen des Impressionismus, daß er eine „Abneigung gegen Eindrücke“ hat, „die auf frühere Erfahrungen bezogen werden sollen“. Die Antipathie des Impressionismus gegen die lang und ruhig hingezogene Linienkunst des Ingres und der Klassizisten, die Vorliebe des Impressionismus für den nervösen Fleck erklärt Hamann daraus, daß „Linienkunst Zeitverlauf bedeutet“, daß „Linien verfolgt werden müssen, nicht simultan vorhanden sind wie das impressionistische Bild“. Von dem Wesen des Impressionismus sagt er weiter, der Eindruck wolle ihm „nur etwas sein, aber nichts bedeuten“. Nicht das Mittel, sondern die künstlerische Anschauung ist entscheidend. Manet will das Zugleich der Erscheinung: für ihn ist es ihre Immanenz, daß sie in einem und demselben Eindruck vollkommen enthalten ist — so vollkommen, als sie es sein kann. Es handelt sich in dieser Kunst um das Problem eines Lebensstempos: die Erscheinung gehört nicht nur nicht dem Jenseits, der Religion, der Philosophie, sie gehört auch nicht der gemächlichen profanen Beobachtung — sie gehört der Sekunde. Diese Kunst glaubt im Grunde nicht an irgendeinen tiefer begründeten Wert der Erscheinung, nicht an ein Jenseits der Dinge; sie glaubt nur an die unerhörteste Eindringlichkeit des Augenblicks. Die Dinge haben eigentlich keine moralische Qualität mehr. Der Impressionismus sucht nur eine ins Übermäßige vervielfachte Schärfe der momentanen Wahrnehmungsenergie. Sie ist der Zweck. Sie ist das Gesetz dieser Kultur. Muß man hinzufügen, daß diese Kunst trotz allem nicht um Metaphysisches herumkommt — ja eine höchste Form visionären Anschauens, künstlerischer Divination bedeutet?

Man mag Speziellstes in dieser Kunst entdecken. Aber immer aufs neue fühlt man, daß man bei Größen wie Manet damit nicht ausreicht. Unvermittelt fällt die Erinnerung an irgendeinen Barockmaler oder Gotiker oder an irgendeinen Japaner herein und man fühlt, daß Manet in die ganz allgemeinen Zusammenhänge der Kunst, nicht in die besonderen Angelegenheiten einer begrenzten Malkultur gehört. Natürlich haben die Gotiker, die Barockkünstler, die Japaner Besonderes. Aber wer fragt darnach? Wer stutzt, wenn er überhaupt ein Bild vom Meister des Marienlebens künstlerisch zu sehen vermag, vor dem „Gotischen“ daran? Wer sieht nicht das Allgemeine dieser Kurven, das über die Zeiten hin gültig ist? Wer freut sich nicht daran, als ob dies Bild aus unseren Tagen wäre? Wo immer lebendiges Leben, sei es so problematisch wie es will, von einem lebendigen Geist in Formen gebracht wird, da erhalten die Formen, wie alles, das an einem bestimmten Punkt der Geschichte ganz echt menschlich gewesen ist, etwas Allgemeines, das niemals verloren gehen kann, solange Menschen sind. Von Großen wie Manet aus sehen wir zunächst das Verwandte in der ganzen Weltgeschichte neu; vor dem Zeitalter Manets begriffen wir weder den Velazquez noch den Goya noch den köstlichen Francesco Guardi so intensiv, wie wir sie jetzt begreifen. Auch Rembrandt und Vermeer und Hals sind uns seither deutlicher geworden: nicht bloß als Maler, als Träger der Probleme des Farbauftrags, der Fragen der materiellen Manipulation des Malens, sondern auch als Menschen, die eine Zeit aus der Zeit erleben und so zur Ewigkeit des Ruhms gelangen. Der Tintoretto und der Greco wurden uns seit der Malkultur, die wir mit dem Namen Manet bezeichnen, zugänglicher, wenn auch das Wesen Manets gerade diese beiden nie völlig erschöpfen konnte. Von Manet aus sahen wir das Impressionistische in allen Zeitaltern: im Hellenismus, in den Katakombenmalereien. Er bedeutete eine neue Verfassung der Zeit, eine neue Einstellung allem gegenüber. Und schließlich bedeutete er uns die große Einheit alles Künstlerischen. Er wurde uns zum Klassiker. Nicht wegen des impressionistischen Mittels, sondern wegen der absoluten Echtheit und der unaufhörlichen Gereiztheit seiner Anschauung.

In seiner begrenzteren malgeschichtlichen Bedeutung trifft der Begriff Impressionismus auf Monet, Pissarro, Sisley, auf Guillaumin — der nicht mit dem älteren Orientmaler desselben Namens

zu verwechseln ist —, auf die Morisot, die Gonzalès und auf die Baschkirtseff zu, dann auf die kleineren Geister der zweiten Pariser Impressionistengeneration, Raffaelli, Cottet, Bonnard, Buillard, endlich auf die Nachläufer, die neben anderen Schemata auch dies Schema populär gemacht haben, etwa auf Besnard, Renouard, Lucien Simon und Blanche und den Pariser Schweden Thaulow — und wie die anständigeren Beschicker der großen Salons alle heißen, die dem Impressionismus das Bornehm-Enge, das Exklusive, das Besondere wieder nahmen und ihn, ohne damit etwa weit zu werden, ins Breite, Ungefähre trieben.

Die speziellere Geschichte der Impressionisten knüpft sich an die Geschichte Monets. Durch Corots Landschaftsmalerei, ganz besonders durch die minder bekannten Landschaften seiner Hand, die sozusagen realistischen Ansichten französischer Landschaften, war die impressionistische Landschaftsanschauung vorbereitet. Monet hat den Einfluß Courbets bereitwillig zugegeben. Neben Courbet und Corot ist der zu wenig bekannte Boudin zu nennen, dessen feine landschaftliche Impressionen in Provinzmuseen wie dem zu Lüttich studiert werden können. Der wichtigste unter den Vorfahren des Impressionismus war aber — wenn man von Constable, Bonington und Turner abieht — der Holländer Jongkind. Monet war zu Ende der fünfziger Jahre Schüler Boudins; man sollte es nicht vergessen, daß er bei dem lebenswürdigen und sachlichen Kleinmeister des frühen Impressionismus in Honfleur, dem normännischen Küstenort, der seit den Tagen des trefflichen Eugène Isabey eine starke Anziehung auf die französischen Maler ausübte und auch Courbet und Manet interessiert hat, in einer richtigen Lehre gewesen ist. In Honfleur kam Monet auch mit Courbet und Jongkind in Berührung. Die Geschichte Monets spielt viel mehr mit äußeren Einflüssen als die Manets. Jedenfalls war sie diesen Einflüssen viel mehr hingegeben als Manet, der auf seinen Reisen nach Italien und Spanien auch nicht ein Minimum seiner von Anfang an fest begründeten Selbstherrlichkeit preisgegeben hat. Monet ist viel mehr ein klimatologisches Problem. Er ist es in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Monet machte seinen Militärdienst in Algerien. Das war zu Anfang der sechziger Jahre. Dort erlebte er, wie es dreißig Jahre vorher Delacroix in Marokko ergangen war, die Macht des Lichts. 1863 erfuhr er in Paris den Einfluß Manets, der damals bei Martinet die klassischen Werke seiner

spanischen Periode ausstellte und die sachlichen Instinkte Monets befestigte. In der Kriegszeit von 1870 ging Monet mit Pissarro nach England hinüber. Dort erlebten die beiden Turner, den Exzentriker des Lichts. Nach dem Krieg fixierte sich der Schulname. 1874 machten die um Manet eine Kollektivausstellung bei dem Photographen Nadar. Monet stellte ein Bild des Titels aus: *Soleil levant — impression*. Der Charivari machte einen Witz: seither hießen die Neuerer, die sich zu respektlosen Sitzungen im Café Nouvelles Athènes an der Place Pigalle versammelten, „Impressionisten“. Die Impressionisten nahmen den höhnnenden Namen auf. 1877 erschien eine Zeitschrift unter dem Titel „L'impressioniste“, die das Programm der Impressionisten formulierte und damit allerdings bloß bis zu vier Nummern gedieh.

Wenn Monet auch historisch auf den älteren Manet, der ihm ursprünglich selbst Wesentliches gegeben hatte, wirkte — Manet wurde 1833 geboren, Monet 1840 — und wenn der Manet der Spätzeit, der Manet der Freiluftimpressionen in der Malerei des *Pleinair* Monet äußerlich zu Dank verpflichtet war, so war Monet gleichwohl nicht der umwälzende Radikale der Zeit. George Moore, der das feinste Buch über die Impressionisten geschrieben hat, bezeichnete Manet mit Recht als den ersten des Kreises, als den eigentlichen Revolutionär, und man möchte heute meinen, daß er das Radikale und Revolutionäre an Manet stärker betont, als es bei der wundervollen Selbstverständlichkeit und Gelassenheit, bei dem absolut Distinguierten, ja Kühlen, Klassischen der Schöpfungen Manets sinnvoll erscheint. Moore selber sagt einmal, Manet habe „geradezu unschuldig wiedergegeben“, was er sah. Aber es ist doch so, daß Manet der eigentliche Befreier war: er hat die Konventionen der Vergangenheit umgeworfen; er ist es, der als erster eine neue Zeit und eine neue Form gesehen hat. Monet erscheint nur äußerlich radikaler. Das impressionistische Sehen und Malen erscheint bei ihm betonter; Manet erscheint neben ihm oder neben Sisley, neben Pissarro irgendwie älter, fast sagt man galeriemäßiger. Ein Monet, ein Pissarro ist für den Louvre noch immer ein wenig paradox; es gibt aber keinen Manet, gegen den man dort etwas sagen könnte, und die Olympia ist im Angesicht der Odaliske des Ingres so glücklich bewahrt wie möglich. Der Gegensatz liegt nicht an Äußerem: daran, daß Monet etwa lichter und fleckiger malt, als Manet es getan hat. Er liegt daran, daß man bei

Monet doch irgendwie die abgeleitete Kraft spürt, die ihre Zeichnungen nie so stark und so ursprünglich ausspricht, wie Manet es tut. Das gilt sogar von so wunderbaren Galeriebildern wie dem vornehmen Damenbildnis in der Bremer Kunsthalle, das aus der Frühzeit Monets stammt, aus jener Periode, in der der spanische Manet ihn beherrschte. Monet — der Monet der landschaftlichen Impressionen, die man instinktiv, wenn auch zu eng, mit seinem Namen verbindet — hat, wenn man es sehr roh sagen will, auf die Dauer doch nichts anderes getan als Anregungen, die in der Zeit lagen, in ein Schema gebracht und dies Schema mit der Geduld und der Liebe eines auserlesenen Akademikers abgewandelt. Es ist am Ende, man mag sagen was man will, doch eine Grenze, wenn Monet, um die Möglichkeiten des impressionistischen Fleckenschemas restlos aufzubrechen, die Kathedrale von Rouen achtzehnmal gemalt hat und wenn er im Alter den Seerosenteich seiner Besingung Duzende von Malen darstellt, um eine winzige impressionistische Lichtvarietät zu zeigen, die ihm in einem durch vierzig Jahre pleinairistischer Praxis hindurchgeführten Leben zufällig noch nicht aufgefallen war. Bei diesem Verfahren, das zwar sicher radikal, aber auch sicher etwas beschränkt ist, mußte das Menschliche leiden. Es hat gelitten wie überall, wo das Menschliche hinter dem Beruflichen verkümmert und wo überhaupt ein Minimum von Professionsgeist in die Kunst kommt — sei dieser Professionsgeist auch so innig und selbstlos wie möglich. George Moore hat das empfunden und er hat vor einem Bilde Sisleys die Sache zugunsten Sisleys entschieden: „Monet ist äußerlicher; bei Sisley ist etwas mehr Träumerei zu finden, seine Malerei ist ein wenig menschlicher“.

Das stimmt; aber es stimmt wie die meisten begrifflichen Feststellungen in der Malerei nur einigermaßen, und man hat Lust, widersprechend hinzufügen, daß Monet im ganzen mehr Instinkt habe als Sisley oder wenigstens als Pissarro, die oft das impressionistische Schema von vornherein auf ganz bestimmte Grenzfälle beschränkt und damit dem Instinkt das Recht zur leisesten Ausschweifung beschnitten haben. Sisley und Pissarro näherten sich zum Beispiel dem neoimpressionistischen System so sehr, daß sich der Instinkt mit der Doktrin verquickte. Es gibt von Pissarro Arbeiten dieser Art, die als Werke einfach belanglos sind und lediglich den Wert gelegentlicher Versuche haben.

Wenn man die Linie von Manet her sieht, so wird einem bei Sisley und vollends bei Pissarro etwas eng. Das Weite Manets, seine überschauende Genialität, die nie unter den Horizont sinkt und in jedem Moment das angepaßte Ausdrucksmittel findet, ist doch eine andere Sache als die methodische Gediegenheit der anderen, die ihre köstlichen Entzückungen nicht ausleben, ohne ihnen die zweckmäßigen Zügel der Methode anzulegen. Ein Gesichtsschema à tout prix durchzusetzen, zu beweisen, daß man die Kathedrale von Rouen, die Boulevards, die Gegend vor Paris unter allen Umständen als ein im Prinzipiellen fixiertes System von blauen, violetten, grünen, roten Flecken sehen könne und sehen müsse — der Ehrgeiz war sicher bezaubernd, pikant, geistreich, allein er war zur selben Zeit etwas pedantisch. Die natürliche Reflexbewegung war in ihrer Vielseitigkeit gehemmt; man war durch eine besondere Nervengymnastik dahin gekommen, regelmäßig nach dem nämlichen Schema zu reagieren, auch wo das Schema der Sache bloß halb oder noch weniger oder gar nicht entsprach. Der Fall wurde vollends problematisch, wo die Originalität der natürlichen Reaktion, die bei Manet und dann bei Cézanne so unbeschreiblich herrlich war, zugunsten nicht nur eines einzigen Systems, sondern mehrerer Systeme gebrochen wurde. Das gilt wenig von Monet; denn er ist sich in seinem Schema bis in sein vergessenes Alter, bis in die Tage, in denen ihn niemand mehr bemerkte, treu geblieben. Es trifft auch wenig auf Sisley, denn er hat auch in den Sachen, die prinzipiell nur mit reinen Komplementärfarben gemalt sind, oft die ursprünglichste Empfindung an den Tag gebracht, die gar nicht unterschiedener und unvermittelter sein könnte. Aber Pissarro erlag dem Geist der Konventionen oft mehr, als er ertragen konnte. Moore hat den feinen und etwas schwachen alten Mann, den Nestor der „Ecole de Batignolles“ — wie die Schule der Impressionisten nach Manets Atelier im Quartier Batignolles genannt wurde —, in seiner Art, die alle Dinge gerade bezeichnet, sehr gut gewürdigt. Er zeigt ihn als einen „klugen, verständnisvollen Juden, der wie Abraham aussah“ und der, was wirklich auch bei Abraham glaubhaft wäre, „nie etwas schlagend Originelles sagte“. Er nennt ihn etwas böse „einen Hans in allen Gassen der Malerei“; er spielt damit besonders auf die merkwürdige Tatsache an, daß Pissarro, der 1830 geboren, der von Corot ausgegangen war, als Sechziger sich noch auf das neoimpressionistische Schema Seurats und Signacs

einließ, nachdem er alle Zwischenstufen durchlaufen und dabei nicht nur nach der Art der Schulimpressionisten lediglich die farbigen Zuckungen der Oberflächen, sondern als ein bedeutender Nachfolger Millets — für Moore sogar größer wie Millet — mit menschlichem Gefühl die soziale Gestalt des Bauernlebens gemalt hatte. Pissarro war im ganzen eine immer sekundäre Kraft. Sie alle sind neben der umfassenden Größe Manets mehr oder minder zweite Kräfte. Von seiner begabten Schwägerin Berthe Morisot sagte Manet einmal: „Ohne mich hätte meine Schwägerin nicht existiert; sie hat nur meine Kunst auf ihrem Fächer spazieren getragen.“ Mutandis mutatis gilt das ein wenig von der ganzen Generation. Die Morisot spiegelte die Einflüsse Manets, Corots, Renoirs, Cézannes, Sisleys, des Degas, Whistlers, Fantins und die des Guys. Die Schulimpressionisten spiegelten Manet und einander. Man sieht ein treffliches Bild der Morisot: plötzlich wird es zweifelhaft und man fühlt, daß die Kraft, die dieses Bild gemalt hat, nicht eigentlich produktiv war. Mit Monet und Sisley wird man das zwar kaum erleben, wohl aber auch mit Pissarro und seinem Freund Guillaumin, der von Millet zu der Art der Impressionisten und von da eklektisch bis zu Gauguin ausgreift.

Wenn man eine Bestimmung des Begriffs Impressionismus geben will, dann kann man ungefähr sagen: er versuchte das farbige Licht der Sekunde auflösend darzustellen. Der Impressionismus hatte es mit dem Moment zu tun; der Sehprozeß war auf die momentansten Eindrucksseinheiten eingestellt. Diese Voraussetzung — die allgemeinste — lag im Tempo der Zeit. Der Impressionismus war weiter eine radikale Reaktion auf die linearen Überlieferungen des Klassizismus: des David, des Ingres. Das Rokoko hatte mit jenen prachtvoll entschlossenen Impressionen Fragonards aufgehört, die in der Salle Lacaze des Louvre zu sehen sind: mit jenen jäh heruntergemalten Bildnissen, die inmitten der gepflegten Konventionen des Rokoko aufbrennen wie breit flammende rote und gelbe Fackelbrände. Dann war der farblose Davidismus gekommen, dessen ganze, sicher wundervolle Kultur von den Schönheiten der Zeichnung, des Statuarischen wie von Koryphäen getragen war. Während die Überlieferungen des davidistischen Konturs in Ingres ihre erlauchteste Höhe erreichten, löste Delacroix die gesamten Probleme der Malerei, auch die der Zeichnung, die ihm wahrlich am Herzen

lagen, in reine Probleme der Farbe auf. Er wurde damit das Haupt der modernen Malerei und er ist es bis zu diesem Augenblick geblieben. Bis zum heutigen Tage konnte kein bedeutsamer Künstler an Delacroix vorübergehen, ohne zu fühlen, daß hier das eigentliche Problem der modernen Malerei formuliert sei. Sie alle, die nach ihm kamen, haben nur die Konsequenzen seiner unvergleichlichen Universalität ins einzelne weitergebildet, ob sie nun direkt von ihm ausgingen oder nicht. In Courbet führte die zeichnerische Auffassung der Dinge einen letzten Kampf mit der malerischen. Dinge wie seine „Ringer“ sind malerisch unverbunden; aber Werke wie seine Wellenbilder sind lautere Malerei und entscheiden die Frage der Malerei zugunsten der Farbe. Nun kam es darauf an, zu sehen, wie weit sich mit eigentlich malerischen Mitteln Leben deuten ließ: zu sehen, wie weit man das Dasein in farbige Gebärde übersetzen könne. So entstand der Impressionismus. Er arbeitete ganz aus den bis zur Abstraktion freien Mitteln der Farbe und des Pinsels. Er nutzte die Möglichkeiten dieser Mittel gründlich aus. Die Farbe wurde gezwungen, ihre kompliziertesten und intensivsten Bekenntnisse zu geben. Das war offenbar nur möglich, wenn sie ins hellste Licht gerückt wurde, wo man ihre zartesten Falten noch als positive Farbe empfinden konnte. So entstand das dritte Konstitutivum des Impressionismus: die Malerei des Pleinair, die Freiluft- und Freilichtmalerei. Zugleich entstand das vierte, das eng zum dritten gehört. Wo die Befreiung der farbigen Phänomene, die Zurückführung der Erscheinung auf farbige Partikeln als Ziel der logischen Entwicklung der Malerei erschien, da kam es nicht so sehr darauf an, die Farben der natürlichen Form der Dinge einzuschmiegen, als darauf, die Farben jeweils als selbständige Individualerscheinungen zu betonen und Fleck neben Fleck zu setzen. Dabei ergab es sich sehr natürlich, daß man die materiellen Möglichkeiten des Pinsels ausbeutete. Nie waren die Pinsel so differenziert und nie hatte man diese Freude an einer Manipulation, die jeden Stärkegrad der Pinsel durch einen einfachen und positiven Druck zur Geltung bringt. Nachdem einmal das Recht zur völligen Ausnutzung der materiellen Natur des Pinsels freigesetzt war, wo man früher sorgsam jede materielle Spur des Pinsels vertilgt hatte, kam man von selbst dazu, die breiten Pinsel zu wagen und den materiellen Druck des Breitpinsels einfach stehen zu lassen. Man kommt bei einer Würdigung des Impressionismus nicht ohne diese

Gesichtspunkte aus. Es ist ein ziemlicher Unsinn, wenn behauptet wird, das sogenannte pastose Malen — jene Malerei, die mit breitem Pinsel die positive Farbe förmlich aufhäuft — sei ausschließlich ein Ergebnis des impressionistischen Schnellmalens, gleichsam ein notwendiges Übel, bestenfalls eine Konzession an Unvermeidliches, eine Begleiterscheinung, und diese Begleiterscheinung sei vollkommen unschädlich, da es ja dem impressionistischen Bild gegenüber auf Fernanschauung ankomme, wie das impressionistische Bild selber zu- meist aus den Fernanschauungen stamme, die im Gegensatz zu der gegebenen Nahanschauung des Ateliers in den weiten Ausmaßen des Pleinair natürlich seien. Es ist auch ganz unzureichend, wenn man behauptet, die schwimmende Luft und das bebende Licht hätten die Wirkung, die lineare Bestimmtheit der Dinge, überhaupt das Positive der Modellierung aufzulösen. Natürlich ist in beiden Aussagen wesentliche Wahrheit. Aber sie reicht noch lange nicht aus. Licht und Luft und Fernanschauung erzeugen eine ideale Fläche, in der sich alle Dinge in einen Gobelin von Farbtupfen verwandeln. Doch mit dieser Erklärung ist es nicht getan. Der hat die ganze Inbrunst des Impressionismus noch nicht begriffen, der das geistreich Materialistische der impressionistischen Manipulation nicht nachgefühlt hat. Die Materialität des Pinsels und der Farbe auszubreiten ist vielleicht der unmittelbarste Trieb des impressionistischen Malers gewesen. Der materielle Druck im Arbeiten — man möchte sagen die Erotik des Auftrags, das Moment der sinnlichen Berührung mit der Leinwand: das ist das vitalste Ereignis in der Malerei überhaupt, von dem alles ausgeht, und nie vielleicht ist es mit der Leidenschaftlichkeit erlebt worden, mit der die Impressionisten es erlebten, sie, die von jeder spekulativen Idee bei der Malerei so fern waren, als man es sein kann, sie, die nur eine ideale Aufgabe der Malerei anerkannten — die malend darstellende Chemie der lichten Farberscheinungen.

Wenn diese Ausdeutung des Impressionismus richtig ist, dann ist sie es freilich doch wieder nur in begrenztem Gebiet. Diese Ausdeutung ist Schuldefinition. Nichts gilt länger als einen Augenblick und nichts gilt weiter als in der beschränkten Beziehung auf ein von vornherein willkürlich begrenztes Thema. Die Ausdeutung des Impressionismus ist Schuldefinition, Niveaudefinition, Charakteristik eines Querschnitts. Aber sie erweist sich auch für Kräfte zweiter Größe wie Monet, Sisley, Pissarro als zu ungeistig.

Vollends ist sie ungenügend für Manet, den man aus Geistigem beurteilen muß, nicht aus Materiellem. Und diese Definition reicht auch niemals zu, wo es sich um Kräfte wie Renoir, Toulouse, Degas handelt.

Man muß bloß einen Moment ernstlich die Definition des Impressionismus auf Renoir anwenden, und man wird sofort fühlen, daß damit über das Wesen Renoirs das Entscheidende nicht annähernd ausgesagt ist. Renoir hat sich die materielle und, wenn man will, materialistische Art der Impressionisten zu eigen gemacht. Aber dennoch fühlt man, wie wenig mit Schulbezeichnungen geholfen ist. Es ist gewiß eine naive Bequemlichkeit, wenn man wie Weisbach in seinem großen Werk über den Impressionismus einfach aus jeder weiteren Zeitkausalität flüchtet und das Problem des Impressionismus, das ein Problem einer Zeitkultur ist, einfach damit lösen möchte, daß man individuelle impressionistische Sehbegabungen feststellt, die im Lauf der Jahrtausende an verschiedenen Stellen aufgetaucht sind. Aber es wäre auch eine einfältige Bequemlichkeit, wenn man bei den großen Impressionisten — und in der Kunst dieser Zeit müssen uns die großen Einzelnen alles sein, weil unsere Zeit kein kultiviertes künstlerisches Totalniveau hat wie die Gotik oder die anonyme Welt der alten Orientalen und der Eryten — einfach den Zusammenhang ihrer Ziele und ihrer Methoden konstatieren wollte. Der Name Impressionist, mit dem man Renoir und Degas wie Manet, Monet, Sisley, Pissarro und alle die anderen zu decken pflegt, sagt über Renoir und Degas, auch über kleinere Größen wie Fantin-Latour, den Maler feiner und allzuwenig bekannter Blumenstilleben, wie Bonnard, den köstlichen und flüchtigen Lithographen, wie Vuillard, den petit maître des Impressionismus, den Mieris der Pariser Impressionisten, so herzlich wenig aus, daß man den Namen mitunter als einen Zufall empfinden und ihn wenigstens mehr auf verhältnismäßig äußere, wie auf tief wesentliche Zusammenhänge beziehen möchte.

Wie bei allen Großen des Impressionismus wurde bei Renoir das impressionistische Malen zum Werkzeug einer höchst geistigen und zugleich sehr persönlichen Anschauung. Das, was uns Laien am Kunstwerk auffällt, ist — sofern wir uns erst einmal über die Vorstufe einer rein gegenständlichen Anschauung erhoben haben — die malerische Machart. Wir konstatieren diesen und jenen Pinsel-

druck, diesen roten, jenen grünen, diesen violetten, jenen gelben Fleck und freuen uns an der Intensität der Werke, an der Harmonie des Farbgewebes, an der Führung der Farbenstriche, die bald so, bald so hingesezt oder hingezogen sind. Wir meinen, daß wir hier mitten im Wesentlichen sind. Wir fühlen es vielleicht gerade bei Renoir. Wir sind glücklich über die heitere Equilibration seiner Farben, die sich je länger je mehr dem Regenbogen nähern. Sie haben die elegante Leichtigkeit der Konstruktion des Regenbogens, seine märchenhafte Sinnlichkeit, seine überschwengliche Süßigkeit, das Stofflose seiner Erscheinung. Aber hier berühren wir schon das Höhere. Das Substantielle der Malart des Schulimpressionismus, das sich schon bei Monet und mehr noch bei Sisley oft allem Eigenwert und allem Eigensinn des impressionistischen „Farbenkommas“ zum Trotz in blühende Phantasmagorien verflüchtigt, ist bei Renoir noch entschiedener und gleichmäßiger überwunden. Man fühlt alsbald und auf die Dauer fühlt man es zuerst, daß hier der Begriff Impressionismus kaum noch eine Sache deckt. Er wird zu eng, wie er bei Manet zu eng ist. Vielleicht ist er bei Renoir sogar noch unmöglicher. Auf Manet paßt er insofern nicht, als der Impressionismus in seiner endgültigen Gestalt vom Problem der Freiluftmalerei untrennbar ist. Aber der größte Teil der Malerei Manets ist „dunkel“. Der Impressionismus Monets, Sisleys, Pissarro schließt Schwarz einfach aus: Monet malt blau, Sisley rosa, Pissarro grün. Manet malt mit einer aristokratischen Leidenschaftlichkeit schwarz. Man nehme Manet das Schwarze und man nimmt ihm den Charakter seiner Malerei. Monet und die anderen malen in Häkchen. Manet malt nie systematisch mit impressionistischen „Farbenkommas“ — das Wort ist glänzend, denn es bezeichnet die absolute Gleichmäßigkeit der impressionistischen Bildinterpunktion und die Kürze und die Vielheit der Säckchen des impressionistischen Periodenbaues; Manet malt viel in Flächen. Man nehme ihm die Fläche und man nimmt seiner Malerei ihre japanische Weite und Gelassenheit. Manet ist bei allem Vibrieren unaufgeregt wie der echte Edelmann. Seine Nervosität zeigt sich jedenfalls nie in der äußeren Geste. Selbst der Schnörkel ist bei ihm reserviert, ungeschäftig; er ist sogar sparsam. Seine Nervosität ist nur dem Ganzen einer Situation zugekehrt. Man nehme ein Bildnis wie das Porträt des Dichters Alstruc in Bremen oder das Porträt des Kritikers Albert Wolff

oder den wundervollen Desbouts mit dem unaussprechlich erregenden Hund im Hintergrunde, oder man nehme eine Gruppe wie die badenden Frauen vom Jahre 1874 oder den japanisch flüchtigen Hintergrund auf dem Déjeuner sur l'herbe: nirgends ist das Mittel materiell und nirgends klein aufgeregt. Immer liegt das Impressionistische in der idealen Anschauung des Ganzen, in der Vision, die den Eindruck so, wie ihn eine Teilsekunde gegeben hat, im ganzen festhält und ihn mit einer fast erschreckenden Bestimmtheit hinstellt. Wir haben fast keine Zeit, uns selber das Bild zu vermitteln. Es ist nicht gemalt; man sieht nicht das Beruhigende eines mühsamen künstlerischen Verfahrens: das Bild ist einfach plötzlich vorhanden. Es ist unsubstantiell da wie ein köstlicher Schatten der Dinge, der wichtiger ist als die Dinge selber.

Renoir ist ganz anders. Seine Kunst ist nie so jäh. Er tritt nie mit dieser unerhört weltmännischen, aus einer uralten großstädtischen Kultur, aus einer uralten Sicherheit der augenblicklichen Gesamtanschauung geborenen und stets vollkommen geräuschlosen Wendung vor eine instinktiv zurückweichende Menschheit. Er ist nie so plötzlich da. In ihm ist viel mehr gemächlicher Zeitverlauf. Nicht nur seine Malerei — das, was die Kritiker einfältig „Technik“ nennen, als ob es in der Kunst überhaupt Technik geben könnte — ist ruhig, nicht nur seine Farbenanalyse und seine Lichtanalyse ist eine Beruhigung der impressionistischen Tradition, sondern auch seine Vision, seine geistige Anschauung. Er manipuliert und er erlebt gelassener: mit mehr Sammlung oder — wie man, um den Unterschied von Manet zu bezeichnen, sagen könnte — mehr in einem Nacheinander der Anschauung und der Malarbeit. Manet ist vorhanden: man weiß nicht wie — fast unheimlich. So paradox es klingt: seine Gelassenheit erscheint mit einem Sprung. Bei Renoir fügt sich die Anschauung sichtbar zusammen; man wohnt dem besänftigten Erlebnis mit Wohlgefühlen bei. Manet ist die höchste Kultur des Apercus: aber die allerhöchste, die das Kleine dieses Wortes in Größe verwandelt wie bei Montaigne. Renoir ist eine köstliche französische Vegetation, die sich mit ruhigerem sinnlichem Tempo entfaltet. Bei Manet spürt man immer den psychologischen Moment. Bei Renoir fühlt man immer die Entwicklung der Dinge und Menschen im Sinne Darwins, die schwellende Fülle der Säfte, ein unaufhörliches und ruhiges Wachsen, eine pflanzliche Unbefangenheit der Wesen: ob er nun den Ballsaal der Galette



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Gose, München

Henri de Toulouse-Lautrec: Der Tanz



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Gols, München

Edgar Degas: Tänzerinnen (Pastell)

malt oder seine wundervolle Bonne, dies Geschöpf von vollblütiger französischer Landrasse, das herrlich ist wie französisches Weizenbrot mit französischem Landwein, oder die Familie, oder Mädchen am Klavier oder seine ins Unendliche einer verfeinerten Gesundheit hineinschwellenden Akte oder eine Landschaft oder Blumen. Renoir ist wie ein gründlich erholtes Rokoko — nicht wie ein Rokoko mit Pastoralmoden, sondern wie ein im besten Sinn bürgerlich gewordenes Rokoko, ein Rokoko mit der Gesundheit des tiers état. Moore sagt, er habe immer etwas Vulgäres bei Renoir gefunden. Renoir ist wie ein Rubens, der das Höfische, die rhetorische Floskel abgelegt hat und dabei kleiner, aber zugleich echter geworden ist.

Man hat sich auf Kosten der Genauigkeit der Anschauung auch angewöhnt, Degas zu den Impressionisten zu zählen. Im materiellen Sinn ist seine Kunst verhältnismäßig wenig impressionistisch: die Auflösung der Farbe in brillante Elemente, wie sie Monet betreibt, ist ihm zwar nicht fremd, aber sie hat ihre Grenzen und sie ist vor allem nur ein Unterton. Überhaupt ist der dekompositive Stil der Impressionisten bei ihm wenig vorhanden. Er ist Impressionist in dem Sinn, daß er die gespitztesten Zufallsgefen der Erscheinung festhält. Er entfaltet seine Kunst in Kompositionen, die in die Ecke des Bildes gedrängt sind. Im Gegensatz zu den Kompositionen der Renaissance, des Barock, des Rokoko, des Klassizismus und noch des Realismus eines Courbet, die in gewissen Grenzen immer den Kultus der Symmetrie innehielten und das Wesentliche einer Komposition nie an die Peripherie des Bildes trieben, komponiert Degas mit einer präziösen Strenge symmetrielos, peripherisch. Man denke an Bilder wie die Spaziergänger von der Place de la Concorde, wo der Herr die ausgesprochenste zentrifugale Richtung innehält und förmlich aus dem Bild hinausschreitet. Es gibt Ballettbilder und Rennplatzbilder genug von Degas, die ähnlich sind. Dieser Stil entstammt einer gewohnten Anschauung, die schräg sehen muß, für die alles irgendwie seitwärts gelegen ist. Diese Einstellung ist ohne Zweifel impressionistisch; sie ist vielleicht sogar ein Spezifikum eines bis zum Exzentrischen getriebenen Impressionismus. Aber sie ist eben nur eine Seite bei Degas. Die andere läßt sich in ein einziges Wort zusammenfassen, das alles sagt: Ingres. Degas kennt keinen Meister, den er höher verehrt. Der Name bedeutet nun etwas ganz Widerimpressionistisches: er bedeutet Linie, bedeutet eine straffe lineare Fixierung

des Bildes. So ist Degas aus ganz widersprechenden Kräften zusammengesetzt.

Diese Fixierung bedeutet nun freilich, wiewohl sie eine Überwindung des Impressionismus anzukündigen scheint, eine Grenze; nicht sowohl eine sachliche als eine persönliche. Degas ist allzu merklich spekulativ. Er ist es schon als Impressionist. Er ist es vielleicht noch mehr als Klassizist. Man fühlt die Absicht. Die Wirkung läßt sich bei ihm sehr leicht analysieren. Ihr Geheimnis liegt auf der Hand; sie ist irgendwie rationalistisch und damit — so gotteslästerlich das klingen mag — irgendwie etwas platt. Man fühlt das, wenn man Degas mit Manet vergleicht. Moore sagte von ihm: „Manet malt sein ganzes Bild nach der Natur und baut auf seinen Instinkt, der ihn sicher durch das abschüssige Labyrinth seiner Stoffwahl geleitet. Sein Instinkt läßt ihn nie im Stich, er hat ein Sehvermögen im Auge, das er Natur nennt, und er malt unbewußt, wie er seine Speisen verdaut; denn hitzig denkt und sagt er, der Künstler solle nicht nach einer Synthese suchen, sondern einfach malen, was er sehe. Diese erstaunliche Identität von Natur und künstlerischem Sehen ist bei Degas nicht vorhanden, und selbst seine Porträts sind nach Zeichnungen und Skizzen komponiert.“ Damit ist Degas einigermaßen widerlegt — soweit überhaupt bei Größen seines Ranges von Widerlegen die Rede sein kann. Er selber ist sich der Situation bewußt. So wie er bekennt, die „vie naturelle“ zu hassen und die „vie factice“ zu lieben, wie er schon im Gegenständlichen das Formulierte, ja das Präziöse sucht, so ist auch seine Kunst nicht eine direkte Reflexbewegung seiner Instinkte: „Es hat nie eine weniger spontane Kunst gegeben als die meine; was ich mache, ist das Resultat des Nachdenkens und des Studiums der großen Meister.“ Er hat etwas von dem leeren lateinischen Formalismus Théophile Gautiers an sich; seine Entzückungen sind periodisiert. „Von Inspiration, Spontanität, Temperament weiß ich nichts.“ Er ist ein Lateiner. Er ist ein Römer. 1840 kopierte er ein Jahr lang einen großen Poussin. 1857 war er in Rom. Und dann versuchte er, Manet und die Japaner in Ingres zu übersehen.

Die geistreichen Menschen sind immer eng. Und Degas ist höchst geistreich. Moore haßt ihn deswegen, wie er Leonardo haßt, wie er alle intellektuellen Bildner haßt. Er meint einmal bössartig: „Leonardo machte Wege, Degas Wiße.“ Man muß

diese Wiſe kennen, wenn man ihn verſtehen will. Sie gehören zu ſeiner Anſchauung und folglich zu ſeiner Kunſt. Manet ſagte einmal zu Moore: „Ich habe zu ſchreiben verſucht, aber ich konnte es nicht.“ Manet war Maler. Degas war nicht ohne Literatur. Es ſpricht ſehr für Liebermann, daß ſeine Degasmonographie ſo mittelmäßig iſt — daß ſie jedenfalls mit der kritiſchen Begriffſchärfe eines Degas nicht von weitem konkurrieren könnte. Degas ſagte zum Beiſpiel über Baſtien-Lepage: „Das iſt der Bouguereau der Sozialen.“ Baſtien wird als ein neukonventioneller Madonnenmaler hingestellt; und der Himmel weiß, daß die Boſheit ziemlich ſtimmt. Degas ſagte über Raffael, den er über die Maßen lieben würde, wenn er, der Gemessene, Diplomiſche, je einen wirklichen Erzeß begehen könnte, zu Moore: „Würden Sie Raffael einen Daumier zeigen, er würde ihn bewundern, aber wenn Sie ihm einen Cabanel zeigten, würde er ſeufzend ſagen: daran bin ich ſchuld.“ Man beachte auch das Ekliptiſche dieſes Wiſes, das impreſſionistiſche Weglaſſen einer Gedankenverbindung, das ſprunghaft Antithetiſche. Der einfach lebende, in ſeiner Weiſe ſtreng ſachliche Degas ſagte zu Whiſtler, der lebte, als ob er ein Prinz wäre: „Mon cher, Ihre Lebenshaltung iſt ſo, als ob Sie gar kein Talent hätten.“ Degas ſagte über den amerikaniſchen Blender Sargent, der die Damen der Newyorker Geſellſchaft malt: „Chef de rayon de la peinture“ — Abteilungschef im Seidenwarenhaus der Malerei. Das alles ſiſt. Aber es iſt eben Epigramm, als Epigramm die natürliche Haltung dieſes Meiſters und — etwas klein.

Man braucht nur einen Moment an einen Künſtler zu denken, der wie Manet aus dem Zwang erfüllter Inſtinkte ſchuf und mit dem Problem Degas eher in Berührung gebracht werden kann — an Toulouse Lautrec. Auch Toulouse liebte die vie factice. Nichts war ihm abſcheulicher als Rouſſeau. Er brauchte die Atmoſphäre der Bar, des Variétés, des Bordells, des Zirkus, um exiſtieren zu können. Aber es iſt ungeheuer, wie unter ſeiner Anſchauung dieſe künstlichen Paradieſe ſich zu einer Landſchaft weiten, in der man atmend leben kann. Was Degas ſpekulativ errechnete, was er menſchlich wie künſtleriſch in die Form unerhörter, nie gemachter Wiſe brachte, das gab ſich bei Toulouse als flüſſige Äußerung einer durch und durch organiſchen Kraft. Seine Handſchrift verliert ſich niemals ins Preziöſe; ſie iſt immer natürlich, ob ſie in impreſſionistiſchen Sprühungen des Strichs, in impreſſionistiſchen

Hüpfern der Farbe vibriert oder ob sie zu fest umgrenzten Flächen und strengen Konturen zusammenwächst. Toulouse ist inmitten seiner organisierten Laster ein Geist mit schlechthin naiven Ausbrüchen und ein Geist von unberührter Keuschheit der Anschauung. Degas defloriert leicht seine Anschauung durch das Bewußtsein der Pointe. Selbst Bonnard, ein Künstler, der von Degas bis zum Neoimpressionismus beinahe alle Arten in sich aufgenommen und damit köstlich jongliert hat, erscheint neben Degas manchmal organischer. Natürlich ist Degas im ganzen eine viel größere Vitalität als Bonnard, der ihn oft, zumal im exzentrischen Komponieren, effektiſch nachgeahmt hat. Sein Wollen ist größer, wenn Bonnard auch ein feinerer Maler ist. Aber wenn man eines Tages die wundervollen Lithogramme Bonnards zu des Longus „Daphnis und Chloe“ oder zu Verlaines „Parallèlement“ umblättert und dann den raffiniertesten Degas daneben hält, dann verweilt man doch bei Bonnard vielleicht um so viel lieber, als man lieber bei Hölty weilt wie bei Lessing.

Das Problem ist überaus merkwürdig. Wir begreifen kaum, daß eine Kultur von dem glühenden Effektizismus, wie der Name Bonnard sie bezeichnet, daß eine Kultur von dem vornehmen Alter, wie sie in dem Namen Toulouse-Lautrec beschloſſen ist, noch immer neue Blüten treiben kann — und was für Blüten! Bonnard erscheint uns wie ein Hellenist. Sein Paris, sein Stil ist ein Alexandria. Toulouse-Lautrec ist ein Name, der die Patina der Gotik trägt. Man hört diesen Namen und sofort steigen Vorstellungen auf, die das Zeitalter Ludwig VII. und Ludwig IX. in Szene ſetzen. Man ſieht die alten Grafen von Toulouse, die ſich rühmen, älter zu ſein als das Geſchlecht des beſſer arrivierten Hugo Capet, und das Recht haben, neben dem König zu reiten und königliches Geblüt zu heiraten. Man ſieht ſie — die ſouveränen Herren des Albigeois, die erſt im 13. Jahrhundert den König von Frankreich als ihren Oberherren anerkannten. Der Letzte dieſes unüberſehbaren Geſchlechts endet als Bohémien vom Montmartre. An ihm erfüllt ſich ſcheinbar jede Korruption. Er bricht als Knabe die Schenkel, muß darum auf das Reiten und damit auf den halben Wert des Lebens verzichten. „Je ne suis qu'une demibouteille.“ Ich bin nur eine halbe Flaſche. Er ſieht ſich noch immer unter dem Bild eines edlen franzöſiſchen Weins; aber dieſer Wein füllt keine ganze Flaſche mehr. Der unfägliche Zwerg, der ſeine Bilder

signiert, indem er einen hockenden und zeichnenden Halbaffen darunter-
 setzt, kann und will nichts von einer Liebe wissen, die nicht der
 „Eros vanné“, der „Eros névrosé“ der Yvette Guilbert, der
 Mademoiselle Goulu, der englisch-sentimentalen und französisch-
 obzönen Jane Avril oder der scharfen, der gotisch-herben Marcelle
 Lender ist. Klossowski beschreibt diese Frauen: die Apachenschön-
 heit der Goulu mit dem „Pariser Dirnengesichtchen“ und dem
 „Goldhelm blonder Haare,“ die „lange, hagere, geisterhafte“ Avril
 mit der „fahlen, fast grünlichen Gesichtsfarbe unter dem brand-
 roten Haar,“ ein Wesen mit „gebrechlichen, spizen, bitteren Zügen,
 einer lastermüden Miene, die an Tooropsche Gestalten erinnert“. Er
 sagt von ihr, sie habe „dem Cancan etwas distinguiert Ver-
 worfenes zu verleihen gewußt, habe die englische Linie, die prä-
 raffaelitische Travestie der Barrisons damit kombiniert“. Diese
 Weiber, die Cabaretiers, die Cocotten der äußeren Boulevards, die
 Sockens von Epsom, Chantilly und Longchamps und die Mädchen
 der grünen Häuser waren die Lebensgenossen dieses großen Aristokrat-
 en; sein Milieu war die Rennplatztribüne, die kosmische Größe
 der Manège, der Logen, das Variété, der bal, die grüne Absinthe,
 der Likör in den persönlichsten Mischungen, die Zigarette, der
 Chapeau Melon und der Zylinder mit acht Reflexen. Diese ganze
 Welt erscheint wie die Quintessenz aller Laster, wie das kondensierteste
 Inferno, das auf dieser Erde möglich ist, und der Mann mit den
 uralten Nerven, mit dem standesgemäßen Blut, das schwerlich auch
 bloß durch die mindesten plebejischen Zuflüsse verdickt oder nachge-
 färbt war, erscheint als der denkbar verderbteste Schauspieler dieser
 Bühne. Wie Baudelaire und wie — Kant glaubte er an den
 radikal bösen Menschen. Alles erscheint wie eine Welt auf feinsten,
 gebrechlichsten Krücken: wie eine Elite der Krüppelhaftigkeit. Aber
 was geschieht? Die ganze Prämissenkonstruktion hat keine logische
 Schlußfolgerung. Toulouse bringt eine Kunst hervor, die als Form
 die höchsten Zauber der Natürlichkeit hat, und es gibt Lithographien
 von ihm, die keinen anderen Vergleich zulassen als den mit einem
 besonnenen Blütenbaum im Lenz. Das Land, das noch im 19. Jahr-
 hundert Delacroix und Cézanne, Daumier und van Gogh, Manet
 und die Impressionisten Guys und Toulouse hervorgebracht hat, ist
 von unsterblicher Neuheit, auch wo es Krüppel und Greise gebiert.
 Die Tradition wird ihm nicht zur Last, sondern zur Erquickung.
 Guys und Toulouse betreiben die Kunst als Gentlemen: neben dem

Leben. Ihre künstlerische Praxis ist sogar mühelos. Sie ist über dem Handwerk. Sie sind Flaneurs, sind Globetrotter; die Kunst ist ihnen Gelegenheitsgedicht. So lauter und so menschlich sind sie. Ihretwegen möchte man an eine aufsteigende Entwicklung glauben.

Mit Toulouse schließt der herrliche Ring der französischen Impressionisten. Was sie malten, war „un coin de la vie“. Das Leben war ihnen aus Momenten zusammengesetzt. Sie strebten nach der Fixierung des scheinbar Haltlosen. Was an der Erscheinung hart war, wurde von ihnen aufgelöst und in einen gleichmäßigen Zusammenhang farbiger Atome, farbiger Flächen, linearer Arabesken hineingewoben. Die alten dunklen Vordergründe — die „Repoussoirs“ der alten niederländischen Landschaftler, auch des Claude Lorrain und noch der Maler von Barbizon — verschwanden bei Monet: alles wurde einundbasselbe Niveau. Es wurde das Niveau der gleichmäßig hellfarbenen malerischen Impression; das Einzelne hatte in diesen Komplexen keine Bedeutung mehr. Oder es wurde das Niveau der zeichnerischen Impression oder der Flächenimpression. Immer wurde eine nervöse Equilibration gleichartiger Anschauungselemente erzielt, die weit über allem Gegenständlichen, in der Sphäre einer vibrierenden, oft skeptischen Abstraktion zu Hause waren.

Dieser Stil wurde zwischen 1860 und 1870 frei; zwischen 1870 und 1890 vollendete er sich in Paris. Noch 1890 wollte das Publikum nichts davon wissen. Heute kann man beginnen, ihn mitten im aktuellen Genuß historisch zu sehen. Aber noch verdirbt keine historische Ansicht seine Aktualität.

Am Ende des französischen Jahrhunderts steht schließlich ein Mann, der einer Kunst, die ausgeschöpft erschien, eine neue Wendung gab und den Zweifelnden und Ängstlichen den Trost verlieh, daß Frankreich im äußersten Fall noch Handwerker und Plebejer habe: Auguste Rodin. Man hat ihn aus der unmittelbaren Nähe wohl ungefähr so überschätzt, wie man Guys noch ein Jahrzehnt nach seinem Tode, noch in den neunziger Jahren unterschätzt hat. Wie Guys zunimmt, so wird Rodin im Lauf der nächsten Zeit zweifellos verlieren: sofern wir lernen, daß das Formale in der Kunst alles ist. Wohl hat Rodin in einem berühmten Wort die Formalität der Kunst energischer definiert als viele es getan haben: als er sagte, die Plastik sei „die Kunst der Löcher und Buckel“. Aber wenn man Rodins Werk betrachtet, stellt sich doch eine Menge unformaler oder formal schwächer

Beziehungen ein. Die Universalität des Lebensgefühls kann nur bei den Allergrößten, bei Künstlern wie Delacroix oder Marées oder Cézanne, zum Segen werden. Bei anderen schlägt sie nicht immer zu einem formalen Ende aus. So hat Rodin eine Menge von Plastiken gemacht, bei denen das Formale hinter irgend einer menschlichen Andeutung zurücktritt, ja sogar peinlichen Genremotiven Platz macht, wiewohl Rodin selber kräftig bestreitet, daß etwa die berühmte Plastik des Luxembourg, *le baiser*, je etwas anderes gewesen als ein „Aggregat erregter Formen“. An irgendeinem Punkt wird Rodin bürgerlich im fatalen Sinn. Guys erscheint neben ihm auf flüchtigen Anblick klein. Genauer: er erscheint eng im Motiv, begrenzt im Format und flüchtig im technischen Aufwand. Aber schließlich sieht man, daß dieser Gelegenheitskünstler, der je nach dem Zufall der Ereignisse schuf, der je nach Gelegenheit eine Szene aus den Laufgräben von Sebastopol oder ein elegantes Gefährt im Bois oder ein paar elegante Reiter des zweiten Kaiserreichs oder den prachtvollen Busen einer Hofdame der Eugenie und darum herum die Atmosphäre einer Loge und alles groß und göttlich wie eine Landschaft entwarf oder ein paar Raschemmentellnerinnen oder eine Tänzerin oder ein Bordellmädchen in frecher Attitüde mit Tusche auf ein Stückchen Papier zeichnete — daß er künstlerisch konsequenter und jedenfalls in seinen Verhältnissen künstlerisch sicherer, formal bedingungsloser war als Rodin es im ganzen gewesen ist. Er war monumentaler.

Man kann Rodin natürlich nicht reslos gerecht werden, wenn man an ihm nur den plastischen Impressionisten würdigt. Für den, der die Aufgabe hat, sein Werk speziell zu analysieren, ist Rodin natürlich mehr, und auch wir, die Vorübergehenden, empfinden in seiner Kunst jenes Allgemeine, Menschliche, von dem die Rede war, ganz gewiß nicht bloß als eine Hemmung seiner reinen Form, sondern auch als einen Faktor, der im Formalen zu Zeiten gewaltig mitschwingt. Bei der Statue des „Denkers“, bei den „Bürgern von Calais“, bei dem „Balzac“ und bei so herrlichen Früharbeiten wie der Jünglingsfigur, die unter dem Namen „*L'âge d'airain*“ bekannt geworden ist, oder bei dem prachtvollen schreitendem Johannes wird niemand dies Menschliche, das zum Göttlichen strebt, für den Gesamtausdruck und die Einzelwerte der Form gering anschlagen. Am allerwenigsten will man das Menschliche, das gigantische Lebensgefühl Rodins vermissen, wenn man seine Zeich-

nungen, zumal seine erotischen sieht, die nicht bloß nach der Menge, sondern auch nach dem formalen Wert zu dem Bedeutendsten seiner ganzen Kunst gehören. Soll man aber Rodin, wie es bei einem flüchtigen historischen Überblick nötig ist, in der Zeit fixieren, so wird man trotz allem Herrlichen seiner menschlichen Natur zumal auf das geraten, was man als seinen impressionistischen Modellierstil bezeichnen muß.

Um 1800 standen die Dinge in Frankreich so: Die Malerei war zur Statuarik geworden — Canova und Thorwaldsen beherrschten David. Die Form war auch im gemalten Bild nicht malerisch gelöst, sondern bildnerisch geschlossen, gespannt, verhärtet. Nach dem Klassizismus, mit der Romantik setzte eine dialektische Reaktion ein. Nun wurde die malerische Lösung alles. Wo aber eine Situation voll von Spannung war, da wurde die Spannung malerisch ausgedrückt. Der Prozeß läßt sich ganz kurz so bezeichnen: im 19. Jahrhundert ging in Frankreich die Skulptur ein, wie sie in England seit Constable eingegangen war, insofern man nicht den Bildhauer Stevens ausnimmt. Adolf Hildebrand und Maillol sind vielleicht die einzigen Bildhauer der neuesten, nachklassizistischen Zeit. Hildebrand ist es freilich just insofern, als er die klassizistischen Traditionen wieder aufnahm und selbst in der zeitgenössischen Malerei — zum Beispiel bei Marées — gewisse statuarische Tendenzen durchsetzte. In Frankreich aber hat die Plastik seit Barye immer mehr den Weg zum Pittoresken eingeschlagen. Von Barye zu Rude, von Rude zu Carpeaux, von Carpeaux zu Bartholomé — dem übrigens stark Überschätzten — und zu Dalou, Chaplain, zu den französischen Kleinplastikern und schließlich zu Rodin, von Rodin zu dem routinierten Bourdelle und von dem glatten Impressionismus Bourdelles zu dem heftigen Expressionismus des Plastikers Matisse ist die Plastik eine Entwicklung pittoresker Tendenzen. Diese Entwicklung hat sich auch im Ausland durchgesetzt: in Holland bei Zijl, wenigstens in seinen Anfängen, denn was er jetzt für Verlags Bauten, zum Beispiel für die Amsterdamer Börse arbeitet, geht vom Pittoresken fatal in statuarisches Kunstgewerbe über; in Italien aber hat sich der pittoreske Stil der Plastik, den Rodin für unser Bewußtsein am nachdrücklichsten vertritt, in der Kunst des Medardo Rosso durchgesetzt, dessen plastische Impressionen — leider kennen wir zu wenig davon — als pittoresker Stil der Plastik noch konsequenter, noch vollkommener sind als die Rodins

und die Rodin an menschlichem Gefühl ganz sicher nicht nachstehen. Diese pittoreske Tendenz hat da und dort auch die übelsten Erzeffe hervorgerufen; mit peinlichen Gefühlen erinnert man sich der „menschlichen Leidenschaften“ des Belgiers Lambeaux im Genter Museum, jener ungeheuren Figurenwand aus Stein, an der die nackten Leiber wie Pinselstriche einer gemalten Impression durcheinanderfluten, ohne daß sie übrigens die formale Erscheinung der impressionistischen Plastik, die pittoreske Modellierung der Einzelform, bekunden, denn die Figuren sind mehr im stofflichen als im formalen Sinn pittoresk behandelt. Das Pittoreske in der Plastik, wie Rodin es geschaffen hat, ist natürlich rein formal zu verstehen. Rodin knetet sein Material so wie etwa Hals und Rembrandt ihre Farbe geknetet haben. Rodin sucht den materiellen Reiz einer malerischen Behandlung des Eons und der Bronze. Das ist trotz allem Geistigen und aller rundplastischen Energie seine eigentliche formale Leistung.

Die Plastik als impressionistische Malerei — die Formel ist bereits für die Bronze problematisch, wiewohl Dinge von der Art der Puvisbüste Rodins wunderbar überzeugend sind. Aber die Verleugnung des Materials bleibt schließlich ein Widerspruch in der Form, und Rodin hat Gefühl dafür gezeigt, indem er die Bronze immerhin der Steinbildhauerei vorzog. Gleichwohl wäre es falsch, zu sagen, daß Rodin sein Genie in den prachtpollen Bronzeimpressionen, die er geschaffen hat, etwa der vieille Heaulmière, restlos ausgelebt hätte. Carrière hat einmal von Rodin gesagt, ihm habe eigentlich die Kathedrale gefehlt, und Rodin selber, der in der Kathedralstadt Beauvais seine Jugend verbracht hat und richtiger Steinmetz gewesen ist, glüht für die steinernen Passionen an den gotischen Kirchen des 13. französischen Jahrhunderts, von denen man gewiß nicht sagen kann, daß sie pittoreske Impressionen seien. Es ist vielleicht wahr: Rodin hätte seine eigentlichste Begabung am Ende als ein Kirchensteinmetz ausgebaut, der die Figuren an ihrem endgültigen Standpunkt meißelt, so daß sie stehen wie Spalierbäume am Gerüste. Man wird einwenden, Rodin habe da, wo er angewandte architektonische Plastik versuchte, etwa bei dem furchterlichen Entwurf zu einem Turm der Arbeit — übrigens ähnlich wie bei verwandter Gelegenheit Meunier — furchtbar versagt. Das ist wahr, aber es beweist nichts dagegen, daß Rodins Vitalität für die Kathedralplastik ausgereicht haben würde. Die ungeheure

Verzweigkeit seiner pittoresken Plastik beweist auch nichts dagegen; denn es ist sehr töricht, zu meinen, die gotischen Steinmessen hätten der inneren Differenzierung entbehrt und für den modernen Architekturplastiker genüge das liebe und harmlose kunstgewerbliche Gefühl des Ignatius Taschner. Hier berühren wir den tragischen Wert des Impressionismus. Rodin war dazu verurteilt, den Stil der plastischen Notiz durchzuarbeiten. Der Notiz. Der Kolossalnotiz — ganz gewiß. Die impressionistische Notiz hat eine wunderbare Fülle. Aber irgendwie bleibt sie klein; sicher kleiner als die Gotik. Das hat Cézanne gefühlt. Darum wollte er mehr sein als Impressionist.

Der künstlerische Inbegriff, den der Name Rodin bedeutet, ist in der Wurzel endlich wieder menschliches oder soziales Problem. Im Krieg war Rodin einer der ganz wenigen Franzosen, deren Empfindung für das Menschliche offen blieb. Einem italienischen Journalisten sagte er Ende 1914, als er in Rom weilte, um den Papst zu modellieren: „Warum schleudert die Welt den Bannfluch gegen die Deutschen, die Bauwerke eines früheren Genies mit der groben Sprache ihrer Geschosse grüßen? Die Welt mußte doch wissen, daß lange vorher die Kunst von dem trivialen Geist des 19. Jahrhunderts zu Tode getroffen war.“ Diese Sprache unterschied ihn vom französischen Chauvinismus — und sie besagt doppelt viel, weil kein Volk nationalistischer ist als die Franzosen, bei denen jede Art von Radikalismus, am allermeisten ihr Weltbürgergedanke, schließlich nichts ist als eine Steigerung und Zuspitzung ihrer nationalen Hestigkeit und Ausschließlichkeit. Der tiefe Haß der französischen Nationalisten gegen Rodin blieb nicht aus: eine Gruppe von Malern und Bildhauern, deren chauvinistische Weißglut mit ihrer künstlerischen Untergeordnetheit in Wechselwirkung stand, organisierte Intrigen und Proteste gegen die Übernahme der künstlerischen Schenkungen Rodins durch die Republik.

Allein nicht erst im Krieg formte sich der Konflikt: Rodins Leben und Schaffen war nie etwas anderes gewesen als ein Zusammenstoß mit diesen immer gleichen Widersachern. Von ihren Machenschaften angewidert, erwog der schneeweiße Greis noch spät den Gedanken, in die Stadt des Papstes überzusiedeln und im Schatten der Peterskirche zu sterben. Darüber darf man aber nicht vergessen, daß sein Leben und Schaffen in dauernder Verbannung war. Als er 1864, vierundzwanzigjährig, zum ersten

Male in einer Ausstellung aufzutreten wagte, wurde ihm sein „Mann mit der gebrochenen Nase“ auf schmäbliche Weise abgelehnt. Als der Erschrockene erst nach dreizehn Jahren wiederkam, erklärte die stupide Eifersucht der Jury seinen „Jüngling“ — die Bronze, die heute als „ehernes Zeitalter“ im Luxembourgmuseum steht — für einen Naturabguß. Sein „Balzac“ ist nicht schön, aber hunderttausendmal zu großartig, als daß ihn die Literatenzunft der „Société des Gens de Lettres“, wie sie dumm und schamlos tat, zurückweisen durfte. Den „Bürgern von Calais“ wurde der Platz verweigert, den der Künstler aus der Logik des krampfigen Monuments fordern mußte. Das Gipsmodell des „Denkers“ wurde vor dem Pantheon mit Arthieben zerstört. So war der größte französische Bildhauer eines Jahrhunderts denselben Mißhandlungen ausgesetzt wie Zola, als er den unerhörten Mut besaß, die soziale Korruption der dritten Republik im Dreyfus-Prozeß aufzudecken. Es ist ein und dieselbe Gegnerschaft: die „kompakte Majorität“ gegen die Genialität des einzelnen, die im Grunde nichts ist als der zur Flamme auflodernde Anstand der Seele eines groß geformten Menschen.

Doch nicht nur in diesem äußeren Sinn, der im Verhältnis fast gleichgültig wird, ist Rodin ein soziales Problem, sondern auch in einem (mit dem anderen allerdings zusammenhängenden) tieferen Verstande. Das Geschrei der Beschimpfenden war nichts als das Zeichen für einen tragischen Mangel an gesellschaftlichem Zusammenhang zwischen einem Künstler und einem Volk. Dies war das Verhängnis, das der Künstler am furchtbarsten empfand. Er empfand es lange bevor ein Publikum etwas von einem neuen Werk wußte: er empfand es schon in dem Augenblick, in dem das einzelne Kunstwerk zum erstenmal von ihm gedacht wurde. Für wen — so fragte sich der Schöpfer des Werkes — wird das Werk geschaffen sein und wohin wird es gelangen?

Wie für jeden Künstler von Gewalt, war die Kunst für Rodin eine Sache des Forums. Schafft der Künstler, beginnt er zu verwirklichen, so kann er nicht mehr ableugnen, daß er und sein Werk der Öffentlichkeit angehören wollen. Es entsteht in ihm ein Ideal der Öffentlichkeit. Der junge Rodin blickt um sich: in Beauvais, der Stadt seiner Erziehung, steht die Kathedrale eines Bischofs, und ganz Frankreich, nein, ein ganzes Mittelalter und mehr, ein Jahrtausend ist voll von Kathedralen. Der Mann schreitet zwischen

ihren Säulen und gespannten Wölbungen. Der Greis widmet inmitten des Krieges der Liebe seines Lebens ein Buch: den Kathedralen. Er wirft den Blick aus dem Heidentum seines Jahrhunderts in vorchristliches Heidentum zurück. Auch dort ist Kathedralgeist: eine Akropolis, ein Tempel der Jungfrau Pallas Athene, rostig geröteter weißer Marmor der Tempelsäulen und Giebel vor dem blauen Himmel Großgriechenlands. Rodin sammelt die Trümmer dieser alten Welt: er sammelt die Antike um sich. Aber nichts Vergleichbares hebt sich, kantet sich und wölbt sich im eigenen Jahrhundert. Rodin, der typische Künstler dieses Jahrhunderts, wird darum ein Bildner ohne Kathedrale und — dies ist dasselbe — ohne ehrfürchtige Gemeinde. Er wird ein Einsamer. Er bleibt es ein Leben lang, obwohl die Explosion seiner Natur in seinem Marmor, in seiner Bronze, zumal in seinen Zeichnungen, deren jede ein liebendes und geliebtes Weltall sein will, vom tiefsten Grund bis zu den nervösen Rändern seines Wesens nichts anderes will als Hingebung an alle und Schaffen im Dienst einer Gesamtheit, um sie durch die Kunst zur Ahnung eines Jenseitigen und Heiligen emporzuheben. Nie ist darum ein tieferes Wort über Rodin gesagt worden als jener genannte Satz des Malers Carrière: „Il n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente.“ „Ihm fehlte die Kirche, an der er hätte mitarbeiten können.“

In Wahrheit ist das, was Rodin geschaffen hat, das Gegenteil von Kathedral-Plastik geworden — selbst wenn man den Begriff sehr weit, bloß gleichnißweise, nimmt und sich, wie Rodin als persönlicher Hasser alles falschen Stils es forderte, weit davon entfernt hält, von unserer Zeit nachgeahmte Gotik zu verlangen. Das Werk Rodins ist die Leistung eines Menschen, der von der Zeit, wenn er prometheisch ihr sich nähert, um ihr das Feuer zu bringen, in seinen persönlichen, privaten Bezirk zurückgeschleudert wird und ein Leben hindurch — von Zeit und Gesellschaft dazu verdammt, nur er selbst zu sein — mit sich selber ringt, wiewohl jede Faser seines Wesens ihn drängt, die Grenzen des Persönlichen zu sprengen und sich liebend mit der Gemeinschaft der Menschen zu verschmelzen: sie zu umspannen, in ihr aufzugehen. Rodin war der Typus des entkathedralisierten Menschen. Immer von großen öffentlichen Aufträgen ferngehalten, wäre es auch nur ein Auftrag gewesen, wie ihn Carpeaux an der Oper, Rude am großen Triumphbogen des Pariser Sterns fand, konnte er nichts anderes schaffen als Werke,

die gänzlich mit sich selbst verschlungen sind: seine Figuren greifen in sich selbst hinein, wühlen sich auf, schreien aus ihrem Innersten heraus und rufen wieder in ihre eigene Tiefe hinein, umarmen sich selbst, tun sich selbst Gewalt an und einander und sind wundervoll und schrecklich anzusehen. Als Temperament und Träger eines Schicksals kann Rodin nur in einer einzigen Richtung Vergleichung finden: in der Richtung auf Michelangelo hin. Bei Michelangelo sprach die erschrockene und nur halb verstehende Zeit von seinem „terribile“: von seiner Furchtbarkeit. Rodin, ein Moderner, sagte jenes weniger pathetische, aber nicht minder ingrimmige Wort, die Bildnerei sei die Kunst der Löcher und der Buckel.

Wer um Rodins willen die Wahrheit liebt, kann nicht verschweigen, daß Zeitschicksal den Meister nicht nur zu dieser grandiosen und wütenden Zusammenpressung von Kräften trieb, die sich am liebsten an Domen spalterhaft breit entfaltet hätten, sondern unheilvoll auch zu bösen bildnerischen Süßigkeiten, von denen man nicht weiß, ob sie mehr ein ironisch-verzweifelter und doch kompromittierendes Zugeständnis des Künstlers an den Bourgeois-Geschmack pariserischer Salons oder mißlungene Stücke vom Koloko des französischen Geistes sind. Hier muß auch noch einmal das andere gesagt werden: wo Rodin sich aus sich selbst erheben wollte, um über das Vermögen eines einzelnen hinaus monumentale Werke zu tun, um Rathedralen, die nicht mehr gebaut werden, als einzelner zu ertrogen, da brach er jammervoll in sich zusammen. Seine Ideen von Monumentaldenkmalen, die man kennt, sind ganz unmöglich und verderben jeden Begriff von Geschmack, dessen die Überlieferungen französischer Kunst sonst am wenigsten entbehren. Rodin wußte vielleicht selbst nicht, wie sehr er recht hatte, wenn er sagte, seine Kunst sei vor dem „letzten Stadium“ stehengeblieben.

Dies ungefähr ist der Kreislauf des Mannes, der als Steinmetz an der Brüsseler Börse mit sechs Franken Taglohn begann, dann Rodin wurde und als alter Mann bekannte, er habe nie einen besseren Lehrer gehabt als jenen Werkstattkameraden Constant Simon in Brüssel, der ohne Rodin gänzlich namenlos geblieben wäre, und nie einen tieferen Ehrgeiz als den, in einer Dombauhütte und an den Steinnischen zierende und andachtweckende Figuren von Menschen für friedlich versammelte Menschen zu meißeln.

Vor Rodin kam in der Bildnerei der aufreißende Barye, der von der Zeit der Julimonarchie zertretene Romantiker. Nach

Rodin kam Maillol, der die klaffenden Spalten schloß und ruhige Oberflächen wölbte.

Uns Deutschen lebt Adolf Hildebrand, dessen verehrungswürdige Meisterhände alle Form beruhigend in schönes Relief spreizen — und auch davon wissen, daß unsere Jahrzehnte keine Kathedralen gebaut haben. Hinter ihm und Rodin kamen zu uns Haller, Albiker, Scharff, Fiori, der schon abgeschiedene Lehmbruck. Mögen die Jungen von ihrem Volk einmal sagen können, daß es ihnen die offenen Arme entgegengebreitet hat.

Viertes Kapitel

Der Neoimpressionismus

Nach einer Notiz bei Delacroix hat Constable einmal von dem berühmten Grün seiner Landschaften gesagt, es sei darum so eindringlich, weil es nie glattflächig und eintönig aufgetragen sei, sondern sich immer aus verschiedenen Pinselstrichen von verschiedenen Abstufungen des Grünen zusammensetze. Das Grüne wird bei Constable durch vielfältige Teilung in eine größere Anzahl von Einzelwirksamkeiten zerlegt. Damit wird die Fläche, die an sich tot und starr wäre, vitalisiert, sie wird zu einem Spiel von Einzelkräften. Das Einfache wird zum Vielfachen, das scheinbar Ganze und Unteilbare zu einem von Vibration erfüllten Farbzellensystem. Die Fläche wird lebendig, weil die Energien, aus denen sie besteht, im Treiben ihrer Arbeit, im Abschnurren ihrer Kaufalität, im Zeugungsverhältnis von Ursache und Wirkung gezeigt werden.

Mit diesem Verfahren läßt sich jede farbige Fläche beleben. Franz Hals kannte das System, wenn er das glänzende Seiden-schwarz der Gewänder seiner Kavaliere und Damen in eine Reihe von abgetönten Koeffizienten zerlegte, die vom zartesten Perlgrau bis zum tiefsten Schwarz gehen. Aber der Grundsatz weist den Malern von vornherein die Richtung auf eine gewisse Beschränkung an. Der Sinn des Grundsatzes ist eine Vitalisierung der farbigen Fläche: die Erfüllung der Fläche mit Elektrizität, die Ladung der farbigen Fläche mit einem Strom von möglichst großer Stärke. Nun gibt es Farben, die sich verhältnismäßig schwer beleben lassen, andere, die vorzüglich dazu berufen sind. Alle sogenannten Erdfarben sind schwer zu vitalisieren: Ocker, Oliv, Grau, Braun. Will die Malerei Werke von größtem farbigem Leben hervorbringen, so muß sie die Erdfarben ausschließen. Sie muß nicht nur alle unmittelbar braunen und grauen Farbmaterien von der Palette verbannen, sondern muß auch darauf verzichten, mit anderen Farbmaterien, den sogenannten

reinen Pigmenten, erdfarbige Eindrücke hervorzurufen: zum Beispiel durch die Verbindung von Rot und Grün Grau zu erzeugen. Sie muß auch auf das Schwarze verzichten, denn Schwarz ist nicht so stark zu dynamisieren wie etwa Rot oder Grün oder Gelb oder Blau.

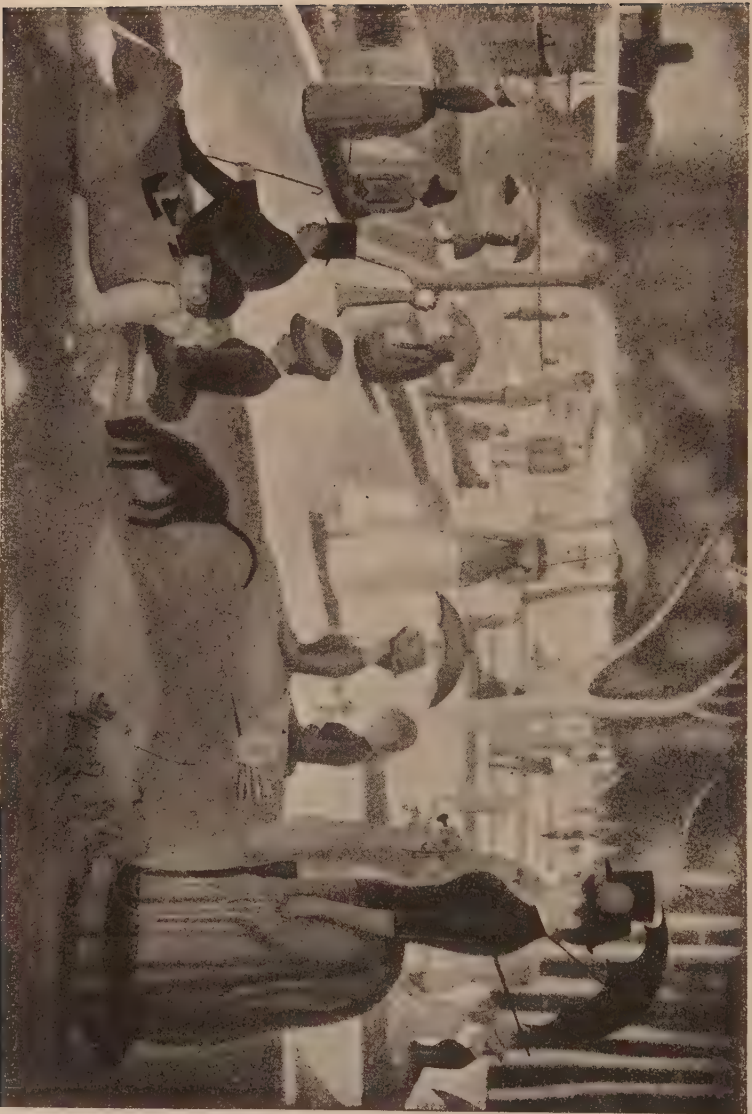
Delacroix, der gewaltige Farbdramatiker, hat mit diesen Problemen gerungen. Seine Tagebücher sind mit Notizen angefüllt, die derlei Gedanken Ausdruck geben. „Alle erdigen Farben verbannen.“ „Der Feind jeder Malerei ist das Grau.“ Das ging gegen David. Delacroix wußte auch, daß der Vitalitätsreiz der Farben verstärkt wird, wenn der Maler die Farbe nicht glattflächig hinpoliert, sondern die Farbe in zahlreichen Pinselstrichen von verschiedenen Wertnuancen hinsetzt. Delacroix besaß bereits das Geheimnis der neoimpressionistischen „*touche divisée*“: des zergliedernden Auftrags. „Es ist gut, wenn die Pinselstriche nicht materiell verschmolzen sind.“ Charles Blanc, der Zeitgenosse des Meisters, der Verfasser einer zu Unrecht vernachlässigten „*histoire des peintres de toutes les écoles*“, sprach bei Delacroix von einer „zebraartigen“ Erscheinung des Farbenauftrags. Delacroix hat diese Probleme im Hinblick der großen englischen Malerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts begriffen. 1824 stellte Constable im Pariser Salon aus; Géricault hatte die Kunst der Engländer herübergeholt. 1825 ging Delacroix nach England hinüber. Im Angesicht der Kunst Turners, der leuchtenden Landschaften des noch heute viel zu wenig bekannten Bonington und der Landschaften Constables, auch der Landschaften Willies und der Brüder Fielding erfaßte der Franzose die Mittel einer gesteigerten Eindruckskraft der Malerei. Die Reise in das lichte und farbige Marokko, die er 1832 unternahm, vermehrte in Delacroix noch den leidenschaftlichen Wunsch nach einer bis zum Äußersten dynamisierten Farbe. Er experimentierte systematisch mit der Farbenuhr, um die Gesetzmäßigkeiten der stärksten Farbkombinationen zu ermitteln. Er betrieb die Technik des analytischen Farbenauftrags in erregten farbigen Schraffierungen. Nachdem er Constables Malerei kennen gelernt hatte, übermalte er das zuerst in flachen Anis gemalte „Blutbad von Chios“ mit unverschmolzenen Pinselstrichen und brachte mit leichten, durchsichtigen Übermalungen ein farbiges Beben in das Bild.

Die praktischen Folgerungen aus seinen Einsichten und Versuchen hat Delacroix nie ganz gezogen. Er hat in Wirklichkeit viel mit den von ihm selbst kritisch abgelehnten Erdfarben gemalt. Die



Mit Genehmigung von Teut, Paris, und Goltz, München

Claude Monet: Häuser am Ufer (in Holland)



Mit Genehmigung von Turat, Paris, und Geis, München

Georges Cuvier: La Grande Jatte

„Algerischen Frauen in ihrem Gemach“ und die „Marokkanische Judenhochzeit“ sind freilich viel reiner und farbig viel dynamischer gemalt als die älteren Werke des Meisters. Aber die Herausbildung einer radikalen Methode überschritt noch die Kraft der Zeit und ihrer Führer. Die Neoimpressionisten bedauern das beinahe; sie sind so sehr von ihrer Methode erfüllt, daß sie — grotesk genug — das Unausgebildete der farbentheoretischen Methodik des Delacroix fast zum Merkzeichen einer gewissen künstlerischen Anzulänglichkeit machen möchten und im Hinblick dieser Situation sehr entschieden von dem etwas banalen Gesetz des Fortschritts durchdrungen sind.

Der Impressionismus tat die nächsten Schritte. Die Ansätze, die bei Delacroix gefunden wurden, erlebten eine wesentliche Weiterbildung. Nach einer Malperiode, die man nach dem seit dem Aufblühen der Hellmalerei üblichen Sprachgebrauch „dunkel“ nennen muß, kamen Monet und Pissarro 1871, während des Kriegs zwischen Frankreich und Deutschland, nach London. Uebermals übertrug sich Turners helle, reine, farbig höchst vitalisierte Malerei auf die französische Kunst. Die Schneemalerei und die Eismalerei Turners machte auf die beiden Pariser den größten Eindruck. Hier war sogar das Weiß lebendiger gemacht: eine Farbe, die schon in einfach flächiger Ausbreitung eine außerordentliche dynamische Höhe hat. Turner hatte das Weiß in kleine und kleinste Pinselstriche von allerlei reinen Farben zerlegt. Von hier nahm das berühmte impressionistische „Farbenkomma“ seinen Ausgang.

Dies Komma war in doppeltem Sinne wichtig. Es hatte den Reiz einer ganz intimen Ausdehnung. Delacroix hatte mit seiner Schraffierung mehr in die Breite gearbeitet. Das impressionistische Komma erschien nach dem Grundsatz des Farbenwechsels. Die Impressionisten setzten verschiedenartige Kommas auf einen weißen Grund nebeneinander. Delacroix hatte wohl über trüben Grund rot in rot schraffiert. Die impressionistische Malerei hatte endlich — auf der Höhe der Entwicklung — nur reine Spektralfarbe. Delacroix hatte neben den reinen Spektralfarben auch Erdfarben verwandt. Seit dem Anfang der siebziger Jahre hatten Monet, Pissarro und Renoir nur noch Gelb, Orange, Zinnober, Krapplack, Violett, Blau, Smaragdgrün und Veronesergrün auf der Palette. Auch Manet, der bis dahin von dem Gegensatz zwischen Schwarz und Weiß fast das Entscheidende erwartet hatte, dem der Gegensatz zwischen Schwarz

und Weiß wie dem Tintoretto und dem Greco die äußerste Formel der Malerei gewesen war, ging nun auf die Spektrpalette ein: allerdings nicht mit dem Radikalismus Monets, Pissarro's, Sisleys und auch Renoirs.

Die entwicklungsgeschichtliche Linie erfuhr einen Bruch. Die Impressionisten um Monet hatten zwar nur die reinen Farben des prismatisch gespaltenen Sonnenlichts auf der Palette; aber diese Farben wurden nicht in der prismatischen Spaltung erhalten, sondern wieder gemischt. Die Palette war nun zwar von Erdfarben frei und ausschließlich mit den reinen des Sonnenspektrums besetzt, wie sie durch die optischen Studien von Chevreul, Rood, Helmholtz, Bunsen und Kirchhoff dem Bewußtsein der Zeit geläufig geworden waren. Aber die Impressionisten machten einen Fehlschluß. Der Grundgedanke ihrer Malerei war die Vitalisierung des Bildes durch die Vibration kleiner farbiger Akzente, deren Material in einer Palette reiner Sonnenfarben bestand. Doch nun verwechselten sie das farbige Licht mit dem farbigen Material, dem Pigment; und anstatt farbige Lichter, statt die von den reinen Pigmenten ausgehenden Lichtstrahlen zusammenschießen zu lassen, mischten sie die reinen Pigmente, die materiellen Träger der farbigen Lichter, auf der Palette. Das weiße Licht der Sonne läßt sich durch das Prisma in verschiedenfarbige Lichtstrahlen zergliedern. Aber wenn das Sonnenspektrum aus zusammenschießenden roten, orangefarbenen, gelben, grünen, blauen und violetten Lichtstrahlen gebildet ist, so ist damit nicht gesagt, daß das Spektrum auf einer materiellen Mischung grobstofflicher Pigmente beruhe, daß also die Vitalität des Sonnenlichts, die höchste optische Vitalität, die wir kennen, aus einer realen malerischen Mischung roter, orangefarbener, gelber, grüner, indigofarbener und violetter Farbkörper hervorgehe. Die naive Verwechslung von Pigment und farbiger Lichtqualität brachte die Impressionisten nun dahin, daß sie die reinen Farben auf der Palette durcheinandertrieben. Die Folge war unausbleiblich: die materielle Mischung der Spektralfarben ergab trübe Töne, trübes Licht. Die Mischung von Rot und Grün ergab Grau und in der materiellen Verbindung mit Grau wurde das reinste Violett oder Gelb wieder erdig. Wurden die Farben nicht auf der Palette gemischt, so wurden sie materiell auf der Leinwand gemischt. Auf einen nassen Pinselstrich mit Orange traf ein blauer, auf einen nassen grünen ein krapproter. Bei der außerordentlich lebhaften Malart der Impressionisten er-

gaben sich derartige Kreuzungen sehr leicht. Die Kreuzungen bewirkten eine chemische Verbindung der Farben, und die Gefahr der chemischen Verbindung aller reinen Pigmente miteinander war eine graue Verschleierung des ganzen Bildes, das ursprünglich aus reinen Spektralfarben hervorgegangen war.

Sier setzten die Neoimpressionisten ein.

Henry van de Velde ist als Maler von neoimpressionistischen Versuchen ausgegangen. In einem Essai über „die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip“ hat er den Fehlschluß der Impressionisten an der Hand der farbentheoretischen Forschungen des amerikanischen Physikers Rood deutlich bezeichnet. Rood hat experimentell bewiesen, daß jede Mischung der reinen Pigmente auf der Palette die Farbe dem Schwarz näherbringt. Er hat ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es ein verhängnisvoller Irrtum sei, die optische Verschmelzung der Farben des Spektrums und die chemische, materielle Mischung der reinen Pigmente gleichzusetzen. Mit dieser grundlegenden Unterscheidung, die van de Velde im Anschluß an Rood noch deutlicher formuliert hat als Signac, der Haupttheoretiker der neoimpressionistischen Schule, hat sich der Neoimpressionismus vom älteren Impressionismus geschieden.

Damit ist der Unterschied zwischen den Impressionisten der älteren Generation, Monet mit seinen Freunden, und den Neoimpressionisten um Seurat und Signac indes bei weitem nicht restlos bezeichnet. Für die Stilunterschiede zwischen den Werken eines Seurat und eines Monet sind andere Momente sogar wesentlicher.

Die Neoimpressionisten traten 1886 zum erstenmal hervor. Sie hatten sich von den älteren Impressionisten noch nicht körperchaftlich abgeschieden. Impressionisten und Neoimpressionisten traten in der großen Pariser Frühlingsrevue vom Jahre 1886 ausschließlich, aber gemeinsam hervor. Unter den Ausstellenden waren Degas, Gauguin, Guillaumin, Camille Pissarro und sein Neffe Lucien Pissarro, Berthe Morisot, Marie Braquemond, Marie Cassatt, Forain, Odilon Redon, der nicht nur mystische Lithographien, sondern auch wundervoll blumige Malereien geschaffen hat, die geradezu eine Etappe in der Vorgeschichte der neuesten Malerei bedeuten, dann Rouart, Seurat und Signac. Seurat war mit dem Bilde vertreten, das den Titel trägt: „un dimanche à la Grande Jatte.“ Es zeigt ein Sonntagspublikum, das zwischen durchsonnten Bäumen am Rande eines Wassers im Grase lagert oder spazieren geht. Die

Skizze zu diesem Bilde war 1884 entstanden. Im nämlichen Jahre hatte Seurat eine proletarische Badeszene am Seineufer vor Paris gemalt. Die beiden Dinge sind wohl die ältesten Zeugnisse des neoimpressionistischen Stils. Georges Seurat, der in den Tagen der Ausstellung etwa siebenundzwanzig Jahre alt war, galt als der Bewegter der neuen Stilprobleme. Neben ihm erschienen Paul Signac und die beiden Pissarro als Schüler. Der alte Pissarro war von jeher interessanten Einflüssen leicht zugänglich gewesen; sein Talent spiegelte die Probleme der Zeit.

Die Bilder der Neoimpressionisten unterschieden sich nicht nur durch ihre größere Helligkeit und durch die größere Reinheit ihres farbigen Lichts von denen der Impressionisten der älteren Schule. Die Neuen waren nicht nur „Chromoluminaristen“. Sie fielen zunächst durch etwas viel Allgemeineres auf: ihre Kunst erschien als ein Manifest der peinlichsten Ordnung. Sie erschienen ruhiger, gesammelter, planvoller als alles, was man damals gewohnt war; sie erschienen sogar überlegter als Degas. Sie offenbarten einen in der Blütezeit des älteren Impressionismus unerhörten Haß gegen das Momentane, Vorüberzuckende. Es handelte sich offenkundig nicht nur um eine neue Methodik der Farbe, um eine folgerichtige Fortbildung impressionistischer Malüberlieferungen, sondern um eine veränderte Kunstgesinnung. Die farbenmethodischen Neuerungen mußten vor dem Neuen des ganzen Eindrucks sogar zurücktreten. Bei Seurat konnte man den „chromoluminaren“ Eindruck — Farbe und Licht in ihrer gegenseitigen Durchdringung — sogar stumpf finden. Verblüffend war zunächst am meisten das ungewohnte Systematische, ein gewisser Japonismus, der regulierend durch das neue Bild drang.

Mit der Vitalisierung des Bildes durch die hellste und reinste Farbe war — so widerspruchsvoll das klingt — die äußerste Ruhe der ganzen Bilderscheinung verbunden. Die neue Farbenmethode war schließlich nur ein Teil einer neuen künstlerischen Gesamtaufassung, und sie darf heute noch mehr wie damals nur als ein Teil eines veränderten Kunstgeistes, nicht lediglich als ein farben-theoretisches Novum gewürdigt werden.

Die Durchbildung der neoimpressionistischen Farbentheorie ist in der Hauptsache das Werk Signacs. Seurat starb 1891 zwei- unddreißigjährig, bevor er die farben-theoretische Systematik Signacs erlebt hatte. Seurats letztes großes Bild, der „Chahut“ von 1890,

läßt sich nicht annähernd so aus dem farben-theoretischen Radikalismus Signacs erklären wie Signacs Werke selber.

Was der Neoimpressionismus farbenmethodisch wollte, ergibt sich aus der Uibwandlung des Farbenproblems von Delacroix bis zu Monet fast von selbst. Das Programm Signacs verlangt, daß nicht bloß reine Spektralfarben angewandt werden, sondern daß die materielle Mischung der reinen Farben peinlich vermieden wird. Die Farben sollen nicht materiell auf der Palette gemischt und sie sollen auch nicht materiell auf der Malleinwand durcheinander oder übereinander gemalt werden, sondern sie sollen in ihrer ursprünglichen Reinheit unverfehrt auf die Malfläche kommen und erst durch das schauende Auge verbunden werden. Das neoimpressionistische Programm kämpft gegen die materielle Mischung der Farben und verkündet die radikale Lehre von der lediglich optischen Mischung. Signac gibt in seinem Buch über die Entwicklung der Malerei „von Eugène Delacroix zum Neoimpressionismus“ einmal ein bezeichnendes Beispiel. Die für die Erkenntnis des neoimpressionistischen Prinzips überaus wichtige Stelle lautet:

„Ebenso wie der Physiker das Phänomen der optischen Mischung durch das Kunstmittel einer schnellrotierenden Scheibe, die aus verschiedenfarbigen Segmenten besteht, wieder herstellen kann, ebenso der Maler durch Nebeneinandersetzen kleiner, vielfarbiger Pinselstriche.“

Die Vitalisierung der Malfläche mit zahllosen kleinen Pinselstrichen von den Farben des Spektrums rechnet schließlich mit demselben Gesetz wie die farbige Drehscheibe. Die farbigen Fleckchen des neoimpressionistischen Bildes beginnen für die Augen des Betrachters zu schwingen, zu wellen, sich zu drehen und verbinden sich in ihren Bebungen zu einer einzigen großen Helligkeit von erregendem Leben.

Es ist die Meinung verbreitet, Neoimpressionismus und Pointillismus seien rein dasselbe. Diese Meinung ist falsch, und die Neoimpressionisten haben Grund, sich gegen sie zu wehren. Pointillieren ist das Auftragen der Farbe in Points, also ein Punktieren mit der Farbe: das was Ruskin in seinen „Elements of Drawing“ mit dem Worte „stippling“ bezeichnet. Die pointillistische Technik betrifft nun bloß die Art der Pinselgeste: sie fordert, daß der Maler den Malgrund mit dem Pinsel leicht betupft. Die pointillistische Technik sagt aber gar nichts über die Farben aus, die

verwendet werden sollen, und gar nichts über die Reihenfolge, in der die Farben nebeneinander zu stehen haben. Gerade die Begrenzung des Malers auf die reinen Spektralfarben und auf eine bestimmte Gesetzmäßigkeit in der Verwendung dieser Spektralfarben ist das Besondere des neoimpressionistischen Programms. Der Pinselstrich kann andererseits für den Neoimpressionisten sogar beliebige Form haben. Er kann punktiert, kommaförmig sein oder wie er will. Die einzige Forderung, die der Neoimpressionist an die Form des Pinselstrichs, der „touche“ zu stellen hat, ist diese: die „touche“ muß nach ihrem Ausmaß zur gesamten Malfläche in einem angebrachten Verhältnis stehen und darf bei kleinen Bildern nicht groß, bei großen nicht allzu klein sein. Dabei gilt es dem Neoimpressionisten als selbstverständlich, daß nie ein Pinselstrich den andern kreuzt: die Pinselstriche müssen rein, „unverpinselt“ nebeneinander stehen. Signac bemerkt geradezu:

„Die Neoimpressionisten messen der Form des Pinselstrichs gar keine Wichtigkeit bei, denn er dient ihnen nicht als Ausdrucksmittel . . . des Gefühls oder der Nachbildung der Form eines Gegenstandes.“

Dies Bekenntnis ist sehr wichtig. Es weist darauf hin, daß die neoimpressionistische Malerei von den Reizen wie von den Hemmungen, die der Farbauftrag mit dem Pinsel mit sich bringt, vollkommen absehen will. Sie betrachtet den Pinsel grundsätzlich als etwas Materielles, das sie nach Möglichkeit neutralisieren möchte, weil sie eine möglichst immaterielle Wirkung, die gleichsam geistige Wirkung der farbig ausgedeuteten Lebendigkeit des Lichts anstrebt. Der Pinselstrich ist dem Neoimpressionisten so wenig Malerei wie die Note an sich selber Musik ist. Die Note ist ein Zeichen; sie ist ein Bringer der Musik. Der Vergleich, der von den Neos selber stammt, ist gerade deshalb, weil er so unsinnig ist, bezeichnend: die Neos sehen in dem Pinselstrich, der etwas sehr Unmittelbares sein kann, willkürlich etwas, das von der letzten Wirkung so entfernt ist wie eine Note. So ist der Pinselstrich dem Neoimpressionisten nur als Mittler vorhanden, nie als Zweck mit eigenem Wert. Alles Leben der neoimpressionistischen Malerei geht von der Farbe aus, deren Bedeutung erst jenseits der Pinselarbeit zu klingen beginnt. Es handelt sich für den Neoimpressionisten nicht um Pinselkommas; sie sind nur eine vorbereitende Möglichkeit. Es handelt sich für ihn vielmehr um die gleichsam abstrakte, über alles

materielle Gewicht erhobene Zerlegung der Erscheinung in Spektralfarben. Es handelt sich für ihn darum, die Welt nur in ihrem Glanze zu sehen und diesen Glanz nur in den prismatischen Brechungen. Der Neoimpressionismus verkündet damit vielleicht ein tragisches Geſes der Erde. Wir können ungebrochenes Licht nicht sehen und nicht malen. Wir bedürfen der Vermittlung. Wir ſind gezwungen, das Licht zu zergliedern und es uns aus ſeinen farbigen Einzelschönheiten neu aufzubauen. Darin liegt Genuß; darin liegt aber auch grenzenloſe Beſcheidung. Wir haben kein Mittel, das Licht unmittelbar darzuſtellen. Wir haben nur den Weg der Gleichniſſe, den Weg des „als ob“, und den Weg der Auflöſungen — den Bruch ſtatt des Ganzen. Die älteren Meiſter malten, wenn ſie Sonne geben wollten, einen ſchweren und dunklen Widerſtand in den Vordergrund hinein — das ſogenannte *Re-poussoir*. So malte Rembrandt, ſo Claude Lorrain. So malte man noch in Barbizon und in Dachau und in Glasgow. Die Impreſſioniſten kamen ſchon ohne das dunkle *Re-poussoir* aus: da ſie das Licht nicht einfach weiß und überhaupt nicht hellflächig malten, brauchten ſie keine ſchwarzen und überhaupt keine dunkelflächigen Widerlager. Sie zerlegten das Licht in die Spektralfarben und hatten damit ohne die ſchweren Kontraste der älteren Malerei die relative Wirkung des Lichts. Die Neoimpressioniſten gingen noch weiter. Die Impreſſioniſten hatten ihre Spektralfarben dem Spiel des Zufalls überlaſſen. Ihre Kunſt war Spektralmalerei aufs Ungefähr. Die Neoimpressioniſten brachten Methode auch in die Detailverwertung der Spektralfarben. Die älteren Impreſſioniſten hatten zwar inſtinktiv ſehr oft die rechten Farbenkombinationen getroffen. Aber gefährliche Schwankungen blieben nicht aus. Malten ſie etwa eine grüne Helligkeit, ſo malten ſie den zugehörigen Schatten bald zinnoberrot, bald orange, bald mit Krapp. Die Neoimpressioniſten gingen in dieſer Grundfrage der Hellmalerei viel ſyſtematiſcher vor. Sie wußten aus ihren wiſſenſchaftlichen Experimenten, mit denen ſie ihre Empfindung und die impreſſionistiſche Überlieferung ſyſtematiſierten, daß jede helle Farbe im benachbarten Schatten ihr eigenes Komplement erzeugt. Komplementärfarben ſind Farben, die ſich in ihrer Lichtproduktivität zu weißem Licht vereinigen. Nach Helmholtz ſind Hochrot und Grünblau, Orange und Grünblau, Goldgelb und Blau, Gelb und Indigo, Grüngelb und Violett je paarweiſe komplementär. Dieſe Farben ſuchen ſich gegenseitig, um weißes

Licht zu erzeugen. Sie suchten sich — wohlgemerkt — nicht materiell, nicht pigmentär zu verbinden, sondern sich lediglich als Formen farbigen Lichts zusammenzuweben. Darauf beruht für den Neoimpressionisten der wahre Reiz ihrer Kombination. Der Neoimpressionist sieht ja überhaupt nur die eine Logik der Farben: ihre Neigung, helles Licht zu produzieren. Aber dies Licht gewinnt der Maler eben nie direkt, sondern nur auf dem Umweg über die Komplementärfarben. Man hat nun experimentell ermittelt, daß zum Beispiel ein rotes Quadrat im weißen Feld für das Auge nach einigen Augenblicken der Beobachtung neben sich ein „komplementäres“ — das heißt ergänzendes — grünes Quadrat erzeugt. Das Phänomen wird als das Gesetz des sukzessiven Kontrasts bezeichnet. Man hat weiter ermittelt, daß zwei verschieden gefärbte Flächen, die nebeneinander liegen, eine visuelle Veränderung — eine Veränderung für das subjektive Bewußtsein des Beobachters — erleiden. Die visuellen Veränderungen gehen derart vor sich, daß die Farben ineinander Komplemente hervorrufen. Rot ruft in der Nachbarfarbe ein visuelles Grünblau hervor, Grüngelb ein Violett, Gelb ein Indigoblau. Bei diesem Phänomen spricht man vom Gesetz des simultanen Kontrastes. Eugène Chevreul, der berühmte französische Farbenchemiker und Optiker, der eine Zeitlang die farbenchemische Abteilung der Gobelins geleitet hatte und lebhafteste künstlerische Interessen besaß, hat dies Gesetz nachgewiesen. Noch mehr als Helmholtz, den Seurat mit dem größten Eifer studiert hat, war Chevreul der wissenschaftliche Beirat der neoimpressionistischen Schule. Sie verfolgte die Gesetze der optischen Harmonie systematisch bis zum Äußersten und gründete auf diese wissenschaftlichen Erfahrungen eine Ästhetik der Malerei. Es versteht sich fast von selbst, daß die Neoimpressionisten der impressionistischen Überlieferung — man kann auch sagen der venezianischen — gemäß nur auf weißen Malgrund und in unerbittlicher Allaprimatechnik — ohne Untermalungen und ohne Lasuren — malten. In zwei Dingen gingen sie aber über die Impressionisten noch hinaus: sie mischten ihre Farben ausschließlich mit Weiß, und allenfalls mischten sie zwei auf der chromatischen Scheibe nebeneinander liegende Farbennuancen, und sie benutzten, wenn sie so radikal waren wie Signac, ausschließlich weiße Rahmen. Weiß war für sie die einzige neutrale Farbe. Endlich überboten sie sich noch selbst, indem sie auch für die Aufreihung der komplementären Farbtupfen bestimmte Bedingungen machten.

Signac stellte fest, daß sogar bei der immateriellen, rein optischen Mischung komplementärer Farben, zum Beispiel bei der Mischung von Rot und Grün, noch die Gefahr eines Zusammenschießens zu einem trüben Grau besteht. Er forderte daher, daß man bei der Kombination der Komplemente mit experimenteller Vorsicht zu Werke gehe.

Hier war also auch diese mit einem unerhörtem Raffinement ausgeklügelte Schultradition begrenzt. Aber das System war nicht nur sachlich begrenzt, sondern auch historisch. Und wenn es schwer ist, die neoimpressionistische Prinzipienlehre erschöpfend zu definieren, so ist es etwas leichter, die Definition der historischen Erscheinung des Neoimpressionismus zu geben. Hier stehen uns die vorzüglich zusammenfassenden Worte Signacs zur Verfügung. Die Neoimpressionisten wissen, „daß die Natur nur mit den ins Unendliche nuancierten Farben des Sonnenspektrums malt und daß sie nicht einen Quadratmillimeter flacher Farbe duldet“. Diesem Vorbild hat die neoimpressionistische Schule nachgeeifert.

Die Kritik hat die Neoimpressionisten im ganzen schlecht behandelt. Gelegentlich der großen Impressionistenausstellung in der Wiener Sezession vom Jahre 1903, über die mancher heute schon in der Allgemeinheit absonderlich anmutende kritische Unsinn geschrieben worden ist, hat Emil Heilbut Seurat und seinen Kreis mit höchst trivialen Rezensionenworten abgetan. Da las man: „öde“, „Tüpfeleien“, „Kunstgriffe und kein Ende“, „Erzeugnisse der Geduld“, „Kunst der Theoretiker“, Verlust des „unmittelbaren naiven Ausdrucks“ und dergleichen.

Es gehört nun wirklich kein besonderer Scharfsinn dazu, Dinge zu konstatieren, die an der Oberfläche liegen. Selbstverständlich hat die Methodik des Neoimpressionismus eine verhängnisvolle Pedanterie. Das sieht jeder auf den ersten Blick. Aber der Neoimpressionismus hat auch anderes: er hat unmittelbare Schönheiten, einerlei ob durch oder gegen sein Programm, und er hat eine bedeutende subjektive und objektive Entwicklungskonsequenz. Sie zeigt sich freilich nur dem, der den ernststen Versuch macht, die Zusammenhänge der Zeit und der Geschichte zu übersehen.

Die Kunst der Neoimpressionisten, am meisten die Malerei Seurats, dann die Signacs, die des Maximilien Luce, die von Croix, am Ende aber auch die elegante Malerei des Belgiers Rysselberghe, die mit dem Geist des Salons ihren Kompromiß schloß, hat ihre Pedanterie, aber diese Pedanterie hat auch ihre Arabeske.

Zum ersten Mal seit dem so ganz anders gearteten Ingres wurde hier wieder ein rationelles Malideal aufgestellt. Man darf gegen das Rationelle sein, aber es hat seine Logik, sein Recht und seinen Zwang. Am Ende ist unser Verhältnis zu diesem rationalen Malideal gar nicht in unsere Willkür gestellt. Es handelt sich um eine Kunst der Zeit. Diese rationalen, planvollen Anordnungen kleinster Energieträger, diese gleichheitliche Verbindung feiner Moleküle zu einem großen Gewebe von leuchtender Geschlossenheit, dieser Verzicht auf die spezielle Äußerung der Teilkräfte, diese Betonung des Ganzen, des Zusammenhangs, vor dem die Individualitäten klein und namenlos und gleich werden, und dies alles in der Steigerung zu einem System, zu einer disziplinierten Solidarität der Kräfte, zu einer Genossenschaft gleichmäßig begrenzter und streng definierter, positiver und reiner Elemente — alles scheint ein gesellschaftliches Ideal der Zeit, ja eine werdende Wirklichkeit zu bezeichnen. Ihr gegenüber gibt es keinen geschmäckerischen Widerspruch; ihr gegenüber gibt es wie gegenüber aller Gefährlichkeit der Entwicklung nur die Energie der Wahrnehmung und des Begreifens. Man kann in der Arabeske des neoimpressionistischen Stils auch eine strenge Moralität finden. Die große Symmetrie seiner Werke enthält eine ethische Kraft. Sie enthält gegenüber dem nervösen Vitalitätsprinzip des Impressionismus ein Vitalitätsprinzip von neuer Standfestigkeit. Zwar treibt die neoimpressionistische Kunst die zerfaserte Empfindlichkeit des Auges bis zum Äußersten der Eindrucksfähigkeit. Aber zur selben Stunde gründet der Neoimpressionist ein festes System, in dem alle die feinen Empfindlichkeiten des modernen Nervenlebens ihren festen Platz angewiesen bekommen. Sie schweifen nicht mehr beziehungslos und unbestimmt im Raume und in der Zeit umher. Man hört den Einwand, der genialisch klingt: Ordnung sei peinlich. Allein die großen Notwendigkeiten haben die kleinen Sprünge der Schöngeister und der unentwegten Relativisten nicht zu befürchten: Notwendigkeiten sind da und die köstlichsten Wize ordnen sich unter, indem sie gemacht werden. Gewisse Dinge sind im Leben ohne Ordnung nicht zu machen: nämlich die wesentlichen Angelegenheiten. Man kann in großen Dingen rationell und in kleinen geistreich sein. Shaw gibt den Beweis. Man könnte sagen, der Neoimpressionismus sei das vollkommene Stilideal eines technischen Zeitalters. Aber sicher ist er auch mehr: denn seine Art weist in eine Lyrik hinüber, die nicht mehr dieser Erde anzugehören scheint. Der Rest Naturalis-

mus darin ist fast ganz aufgelöst. Wenn wir eines Tages wieder zu einer großen dekorativen und abstrakten, ja visionären Malerei kommen, dann werden wir daran denken müssen, daß Seurat, der erlesene Pedant, der Maler des „Chahut“, die Arbeit eines Vorläufers getan hat, daß Signac sich vergeblich nach großen Aufträgen sehnte und daß die rationalen Prinzipien des Neoimpressionismus musivisch-monumentalen Möglichkeiten vorgearbeitet haben. Denen aber, die das Pedantische nicht auszulösen wissen und im Neoimpressionismus nur das Öde, das Systematische sehen, mag gesagt sein, daß ein Kritiker des Impressionismus, der im allgemeinen nicht gerade charmante Auffassungen zutage bringt, Werner Weisbach, bei Seurat immerhin etwas von der romantischen Linie Turners fand, und daß der kluge und feinfühlende Kritiker des Sonderbundes, Wilhelm Niemeyer, von Signac mit Recht als von dem „Poeten der Theorie“, dem „Lyriker des Systems“ und von den „zartbunten phantasmagorischen“ Wirkungen des Neoimpressionismus gesprochen hat.

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Neoimpressionismus wird erst völlig klar, wenn man nicht nur sein Diesseits, den älteren Impressionismus, sondern auch sein Jenseits, den Expressionismus in die Rechnung zieht. Niemeyer hat in seiner interessanten Sonderbundsschrift die Durchführung der Linie — allerdings nur im Sinn der äußeren Formableitung — versucht. Die sehr bemerkenswerte Stelle seines Werkes lautet:

„In der Impression Monets war alles momentan atmosphärische Supra der Erscheinungen, der Lichtzustand und Luftschein der Dinge, so prinzipiell Inhalt der feinsten Farbformeln, dominierten diese Licht und Luft aussagenden Farbpartikel so sehr über die materielle Formbasis der Erscheinungen, daß es nur eines kleinen Schritts bedurfte, sie ganz souverän zu machen. . . Um aber überhaupt Sichtbares darstellen zu können, mußte den spektralen Lichtwerten so viel farbige Körperlichkeit angeheftet werden, daß sie nun durchaus nicht mehr als Licht, sondern als eine zartbunte, phantasmagorische Materie wirken. Und damit tat der Spektralimpressionismus den Schritt zum absoluten Kolorismus. Indem man die Farbe, wenn auch zunächst nur in ihren prismatischen Grundwerten, als gespaltenes Licht zum Prinzip der Malerei nahm, wurde das optische Gesetz des Impressionismus, der die atmosphärischen Relationen der Farbe zugrunde legte, überwunden. So ist der Neoimpressionismus

der Akt des Übergangs von der objektiv bedingten Farbenharmonie zur subjektiv gestaltenden.“

Die Fortentwicklung des Neoimpressionismus führte zum abstrakten Kolorismus Kandinskys und dann der sogenannten Synchromisten, die in den Farben des Regenbogens mit Breite halbgegenständliche und ungegenständliche Dinge malen: Morgan Russells und Macdonald Wrights. Sie haben der Farbe wieder mehr Massivität gegeben. Aber im bewußten Gegensatz zu der erdfarbigem Palette der Kubisten, von denen sie kompositionell viel entliehen haben, bleiben diese Anglopariser in den Farben des Spektrums, so sehr sie diese Farben auch behandeln mögen. Der Neoimpressionismus hatte — wiewohl einigermaßen gegen seinen Willen, da es ihm ja nicht auf die Farbe selbst, sondern auf ihren Lichtwert ankam — ein neues Eigenleben der Farbe entbunden. Diese prinzipielle Tat bedeutete die Grundlage mancher neuen Entwicklung.

Sinter allen malerischen Programmen und Leistungen steht entscheidend ein künstlerisches Wertgefühl. Das neoimpressionistische Programm erscheint bis zum äußersten folgerichtig. Aber es beruht wie alles Logische auf Voraussetzungen. Die Voraussetzung des neoimpressionistischen Programms war der Glaube an das Belle. Man begriff keine andere Vitalisierung des Bildes als die Zerlegung der Erscheinung in spektrale Farbenatome. Sobald der Augenblick kam, in dem die Seele der Menschen eine andere Vitalisierung des Bildes für möglich hielt, fiel die Voraussetzung des neoimpressionistischen Systems und damit das System selber.

Signac hatte berechnet, daß der Impressionismus von Jongkind bis Monet eine Generation gebraucht hatte, um sich durchzusetzen: die Zeit von 1860 bis 1890. Er berechnete, daß der Neoimpressionismus, der 1886 seine ersten großen Bekundungen begann, um 1916 spätestens zur Herrschaft gelangen würde. Heute ist aber vom Neoimpressionismus wenig die Rede, es sei denn historisch. Man erörtert ihn entwicklungsgeschichtlich und freut sich an ihm nicht ohne die Empfindungen, die ein Rückblick auf nicht mehr ganz aktuelle Dinge gibt.

Die Krise begann mit dem stillen, innigen Edmond Cross. Er teilte den Glauben an die rein abstrakte Geltung der Farbe nicht und materialisierte seine Bilder wieder durch eine sichtbare Gebärde des Pinsels. Die Energie der Pinselführung war ihm eine wesentliche Sache, während Signac nur die ätherische Qualität der Farbe

im Auge hatte. Der Verzicht auf die besondere Dynamik des Pinsels war offenbar eine Begrenzung malerischer Möglichkeiten, die sich nicht halten ließ und nur eine Etappe bezeichnete. Christian Rohlfß, der von der neoimpressionistischen Methodik stark berührt war, ohne ihren Radikalismus nach irgend einer Richtung zu teilen, hat aus der Pinselwelle geradezu ein strukturelles Element seiner schönen Kunst gemacht. Die beiden Deutschen, die aus der Notwendigkeit der Zeit, von den Franzosen unabhängig, schon in den achtziger Jahren ein dem neoimpressionistischen Programm verwandtes Programm verkündet haben, Paul Baum und Max Stremel, haben weder die rein ätherische noch überhaupt die streng spektrale Art Signacs je bedingungslos angestrebt. Die klare, rationelle Intransigenz Signacs war ein Manifest des gallischen Geistes. Sie war bei aller Allgemeinheit speziell und erreichte ihre Vollendung nur in wenigen Individualitäten. Sie fand nicht die Ausbreitung über Länder und Zeiten wie ehemals der Impressionismus. Der Neoimpressionismus war bei aller grundsätzlichen Bedeutung etwas Verdünntes. Er enthielt Probleme, Anregungen und schuf Beispiele. Aber er konnte im ganzen und auf die Dauer nicht die Fülle haben, deren die Kunst bedarf. Er war eine wertvolle Parabel der Kunst, eine Parabel von feinsten Zuspitzung. Ohne die methodischen Zuspitzungen der Neoimpressionisten und der Synchromisten hatten Cézanne und Renoir schon das Wesentliche solcher Anschauung. Sich in einem speziellen Kunstgedanken zu erschöpfen, war nicht Sache des Genies.

Fünftes Kapitel

Cézanne

In seinen Gesprächen mit Emile Bernard hat Cézanne einmal gesagt: „Ich habe aus dem Impressionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen wollen wie die Kunst der Museen.“ Dies Wort ist die Formel seiner Kunst. Es zeigt auf die lebendig bewegte Form, auf das wundervolle Phosphoreszieren der Erscheinung, das der Impressionismus deutlicher als jede andere Malkultur gesehen hatte. Es weist zugleich auf die ungeheure Standfestigkeit der Kunst Cézannes, auf das Geordnete, Planvolle seiner Malerei — fast möchte man sagen, auf das Providentielle daran, auf jenen Geist der Vorsehung, der seinen Bildern metaphysische Gesetzmäßigkeit gibt. Sehr fein nannte Maurice Denis Cézanne den Poussin des Impressionismus.

Der Stil Cézannes kam, so persönlich er ist, nicht geschichtlich unvermittelt. Das Allgemeinste an ihm, eben das, was wir mit dem Worte Stil meinen, die Betonung des Bildbaus, die Betonung der konstitutiven Form war in der Zeit. Schon das impressionistische Farbenkomma in seiner schulmäßigsten Anwendung war konstitutive Form. Zehnfach war es das beruhigende, über alles schematische Pointieren hinausgehende Gestalten der großen Impressionisten: eines Manet, eines Degas, eines Renoir. Auch die Neoimpressionisten betonten vor allem das Konstitutive der Malerei. Aber der malerische Aufbau ihrer Bilder hatte das Odium einer allzu systematischen, allzu schulmäßigen Gebahrung. Es kam darauf an, die herrliche Liberalität des Impressionismus, sein bis zur Zufälligkeit freies Instinktleben inmitten einer neu erwachten Sehnsucht nach dem Geordneten, Gebundenen nicht zu verlieren. Dies ist bei Manet das Wunderbare, daß er in den Augenblicken, in denen er die formelle Struktur eines Bildes in Flächen und Strichen, in Flecken und Häkchen aufs allerempfindlichste betont,

niemals die Freiheit einer gelockerten Anschauung einbüßt. Das gleiche gilt von Renoir. Von Vegas, der an irgend einer Stelle seiner Seele eine freilich unendlich sublimen ästhetischen Schulmeisterlichkeit verbirgt, gilt es weniger. Um so mehr gilt es von Toulouse-Lautrec, der aus der Impression des Moments eine Ewigkeit, aus der Ewigkeit die flüchtigste aller Impressionen gemacht hat und es noch fertig bringt, diese beiden Paradoxen im zauberhaftesten Gleichgewicht zu halten. Noch mehr als von Toulouse gilt es von einem ähnlichen, der um etliche Grade größer war: von Constantin Guys. Vielleicht ist er von allen älteren Impressionisten in der Anschauung, in der Bildmechanik und im malerischen Ausdruck Cézanne am nächsten. Nicht zuletzt auch darin, daß er wie Cézanne von jeder Markierung des Künstlerischen bedingungslos entfernt blieb. Bei Manet, bei Toulouse verspürt man zuweilen den Künstler — das Wort vielleicht doch in einem leise professionellen Sinn; man verspürt die Träger einer uralten hauptstädtischen Kultur, die den ästhetischen Sinn dermaßen überreizt hat, daß er immer zuerst und immer peinlich delikate reagiert. Die künstlerische Reaktion bei Cézanne ist urmenschlich; sie ist sicher überempfindlich, aber im Gegensatz zu Manet zugleich unverwöhnt. Sie trägt nichts von der Kultur der Metropole an sich; sie ist von jedem, auch dem erlauchtesten Dandyismus — trotz Baudelaire's prachtvollem, schwer ernstem Aufsatz über den Dandy Guys — unmeßbar weit entfernt. Guys war Flaneur; aber seine Kunst hat die Größe einer in Ruhe vollendeten Klassik, die einen nervösen Moment künstlerisch ermöglicht, indem sie ihn unter die in ewiger Gelassenheit thronenden unsterblichen Götter aufnimmt.

Es gibt in der Geschichte der Kunst vielleicht keinen fürchterlicheren und zugleich so tief beglückenden Augenblick wie den, in dem uns ein authentisches Bildnis Cézanne's entgegengehalten wird. Die Photographie — eine der wenigen, die zu existieren scheinen — zeigt einen bis zur Blödsinnigkeit harmlosen Kleinbürger, der mit einer namenlos einfältigen Haltung des Oberkörpers, der Arme und des sonderbar stumpfen Kopfes dastht und den mit schlecht angelegten Ärmeln ausgestatteten Rock eines Onkels aus der Provinz trägt. Sehen so die bedeutenden Männer aus? So die größten Genies der Weltgeschichte der Kunst?

Das Erschrecken weicht alsbald einem tiefen Schamgefühl. Wir begreifen: es kann wohl keine größere Bürgschaft für die Größe

und für die Echtheit seiner Kunst geben, als dieses Gesicht und als die Haltung dieses Mannes. Er gehört zu den Einfältigen, denen die Seligkeit verheißen ist. So denkt man sich die Gotiker, die ihrem Werk so hingegeben waren, daß sie nicht Zeit hatten, bedeutend auszu sehen. Es will uns bedünken, eine Geniemaske würde die Kunst Cézannes widerlegen. Es könnte sein, daß die Kunst Manets deshalb kleiner erscheint, weil man immer die geistvolle Physiognomie des Künstlers zu sehen glaubt. Bei Cézanne ist man weniger versucht, Künstler als wie Meister zu sagen. Ihm ziemt der Name Meister wie den Helden der alten Lukasgilden. Sie waren nicht geistreich. Sie stammelten. Sie waren nicht wie die Individualitäten von heute, die schmal und spitz genug sind, sich auf sich selber einzuschränken. Sie waren unpersönlich. Sie waren von einer objektiven Kunstaufgabe beherrscht; der heilige Geist schwebte über ihren Häuptern in der Gestalt einer Taube. Sie hatten keinen Grund zu persönlichem Ehrgeiz, und mehr — sie hatten kein Organ dafür. Es war ihnen nur um die Sache zu tun und hinter der Sache schrumpfte das Persönliche, individuell Menschliche zur Bedeutungslosigkeit ein. Es ist unerhört, wie die einfältigen Gesten eines einfältigen Lebens in der Kunst solcher Meister zur Größe wachsen. Die armselig provinzbürgerliche Art zu sitzen, die Arme zu halten, die Cézanne auf jener Photographie zeigt, wird uns in ihrer unaussprechlichen Menschlichkeit, in ihrer irdischen Typik verständlich, nein ergreifend, wenn wir die Menschen sehen, die auf Cézannes Bildern ebenso sitzen, zum Beispiel das Bild seiner Gattin im roten Provinzkostüm. Sie erscheint in ihrer mystischen provinziellen Befangenheit freier und größer als alles. Das Beschränkte wird zum Ungeheuren. Alle unsere städtische Eleganz, die Grazie unserer Frauen und ihrer mondainen Toiletten, die smarte Bewegung der Kavaliere, alle Geschmeidigkeit unserer Existenz erscheint uns plötzlich jämmerlich, ekelhaft, niederträchtig wie der Asphalt, über den sie reibungslos hingleitet, wie das Lampenlicht, in dessen Schein sie ihren unproduktiven Korso abhält. Cézanne macht Menschen aus uns: so sicher, aber anspruchsloser als ein Religionsstifter.

So wenig wie alle Großen war Cézanne sich von Anfang an seiner Mission bewußt. Seine Laufbahn schien nicht in der Richtung der Malerei zu liegen. Er kam — 1839 — als Sohn eines wohlhabenden Provinzbankiers zur Welt, und man gedachte, als er



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Goltz, München

Constantin Guys: Sitzende Frau. (Aquarell)



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Goltz, München

Paul Cézanne: Die Versuchung des heiligen Antonius

mit Zola in Aix die Schule durchgemacht hatte, einen Juristen aus ihm herzurichten. 1860 begann Paul Cézanne das juristische Studium. Er betrieb es mechanisch. Er wollte malen. Als er 1862 zum erstenmal nach Paris kam, bezeichnete die Akademie seine Leistungen als ungenügend und sie verweigerte ihm die Aufnahme. Cézanne kehrte nach Aix zurück und wurde Banklehrling im väterlichen Geschäft. 1863 ging er wieder nach Paris; eine noch dumpfe Notwendigkeit trieb ihn, noch einmal mit der Malerei anzufangen. Der Vater sandte ihm einen Monatswechsel von 300 Franken. Cézanne machte keine Débauchen; er war moralisch konventionell. Er suchte keinen außergewöhnlichen Lehrer; er forderte nichts als das Metier und fand es an der Académie Suisse. Künstlerisch wesentliche Anreize empfing er an dieser Schule von zwei Mitstudierenden: von Guillaumin und Pissarro. Die wichtigsten Einflüsse kamen ihm damals von Delacroix und Courbet. Delacroix leitete ihn in eine Periode romantischer Versuche. Ihr gehört das Bild des Frauenraubs an: eine wundervolle Malerei, die von Delacroix und Daumier inspiriert zu sein scheint, aber nicht etwa einfach einer romantischen Konvention folgt, sondern von ferne bereits den kommenden Cézanne fühlen läßt. Fast so tief als der Einfluß des Delacroix ging der Courbets. Delacroix starb 1863 — eben als Cézanne sich in Paris festsetzte. Courbet stand noch auf der Höhe des Lebens und Cézanne lernte ihn persönlich kennen. Er verehrte seine dunkle, aber ungeheuer positive, auf der festesten materiellen Anschauung beruhende Malerei; und offenbar hat Cézanne das ganz Positive seiner eigenen Anschauung im Umgang mit Courbet nicht wenig gefördert. Nach 1866 kam Cézanne durch seinen Jugendfreund Zola, mit dem er in Paris in engster Verbindung lebte, mit Manet in Berührung. Manet bedeutete für Cézanne das Beispiel einer nervös belebten, oft seltsam plötzlich abbrechenden und ebenso plötzlich wieder ansetzenden Anschauung. Dies Beispiel entsprach einem tiefen Bedürfnis Cézannes. Er entwickelte aus diesem Anschauungsbedürfnis im Lauf der Zeit seine besondere Malart, die eine farbige Vision fast kantig abbricht und die nächste ebenso kantig danebensetzt. Es ist jene Malmethode, aus der sich das kubistische Mittel entwickelt hat.

Mit dem Verhältnis zu Manet hing auch Cézannes Verhältnis zum Japonismus zusammen: zu jenem Japonismus, der

gleichsam nur den Grenzwert der Dinge bezeichnet, das Dazwischenliegende in der Schwebe läßt und uns zwingt, zwischen den Zeilen zu lesen. Manet bedeutete für Cézanne auch die ersten Offenbarungen des Pleinairismus. Aber die stärkeren pleinairistischen Anregungen empfing Cézanne von Pissarro, den er von seiner ersten Studienzeit her kannte und den er 1873 in Auvers-sur-Oise neben Vignon wiedertraf. Von da ab datiert der pleinairistische Cézanne. Er hatte nie gezeichnet; aber nun war er mehr als je reiner Maler.

Cézanne war äußerlich den Impressionisten angeschlossen. Er stellte 1874 bei Nadar am Boulevard des Capucines und 1877 gelegentlich der großen Impressionisten-Ausstellung an der Rue Lepelletier mit ihnen aus. Aber wenn man die Impressionisten in bürgerlicher Kunstangst „Communards“ nannte, so erschien Cézanne — ausgerechnet der tief innen auf Konvention gestimmte Cézanne — dem Publikum als der Ultracommunard, über den man überhaupt nicht mehr debattieren konnte: als der komplette Irrsinn. Cézanne konnte es nicht mehr wagen, mit den Impressionisten auszustellen; man hätte sie gesteinigt. Er hatte keinen materiellen Anlaß auszustellen, denn er war leidlich wohlhabend; und von den Impressionisten trennte ihn schließlich seine fortgebildete Anschauung. Er zog sich noch in den siebziger Jahren nach Aix zurück und verbrachte sein Leben von da ab in vollkommener Einsamkeit. Durch einen Zufall — durch die Freundwilligkeit eines Mitglieds der Jury, Guillemetts, des Corotschülers, dessen Ansichten aus der Normandie eine ernste Betrachtung wert sind — kam er 1882 mit einem Porträt in den Salon. Von da ab traf man seine Bilder aber wohl nur noch bei dem alten Farbenhändler Tanguy, dem Cézanne einmal aus Bequemlichkeit eine ganze Masse von Bildern hinterlassen hatte, als er reisen wollte, und der sie um den Stückpreis von vierzig, fünfzig, sechzig, höchstens hundert Franken verkaufte, und bei Vollard, der um 1890 mit Cézanne in Verbindung trat und ihm allmählich für etwa neunzigtausend Franken zweihundert Bilder abnahm. Nebenbei: heute ist ein Cézanne unter fünfundzwanzigtausend Franken kaum mehr zu haben, und selbst dieser Preis für ein Werk des Toten ist ein glücklicher Fall. Eine verhältnismäßig öffentliche Anerkennung Cézannes begann 1900. Er war auf der Weltausstellung vertreten und 1901 erschien im Salon des Champ de Mars ein Bild von Maurice Denis, das den Titel trug: „Hommage à Cézanne“. Auf diesem Bild umstanden Denis,

Bonnard, Odilon Redon, Roussel, Serusier, Vuillard, Vollard und andere von den jüngeren Franzosen den Alten. Das Bild konstatierte den wahren Sachverhalt: Cézanne war nicht ein Parteilanger des Impressionismus. Die gewöhnliche Zuteilung ist oberflächlich. Er war der Patriarch einer neuen Anschauung. Er war kein Programmatiker, weder im impressionistischen Sinne noch im Sinne des Expressionismus. Er hätte das Wesen seiner Kunst schwerlich formulieren können, sicher nicht das Radikale daran. Maurice Denis konnte formulieren; er konnte mit dem Wort gestalten, was die Neuen wollten. Aber er war Epigone, und das, was er sagte, war bereits vorhanden. Anders Cézanne. Er war der Mensch, der das Neue mit zwingenden Instinkten sinnlich hinstellte, ohne zu wissen, wie Ungeheures es bedeutete. Cézanne haßte wohl keinen Titel mehr als den eines Revolutionärs. Er hätte sicher den Titel eines Akademikers als eine Auszeichnung empfunden. Nicht nur weil er bürgerlich konventionell war, sondern auch deshalb, weil er als Künstler das bewußt Außerordentliche mit dem stillen Takt des Meisters haßte, der das Außerordentliche naiv vermag. Er wollte Bilder malen, die so schön wären wie die Wirklichkeit. Er wollte Bilder malen, die einer Galerie würdig wären wie die Bilder der alten Meister. Er glich hierin seinem Freund Renoir, dem köstlichen Hüter köstlicher französischer Traditionen; nur daß Cézanne alles mit größerer Einfachheit tat. In diesem Sinn war es vielleicht sein Höchstes, konventionell zu werden.

Sehr selten, fast nie betrafen die Gespräche Cézannes das allgemeine, geistige Wesen seiner Anschauung. Die Gespräche mit dem Maler Emile Bernard, die Bernard veröffentlicht hat, behandeln die konkreten Aufgaben der Malerei, und selbst da, wo sie das Allgemeine berühren, behalten sie noch oft das Gepräge eines meisterlichen Handwerksrezepts. Nirgends sieht man eine geniale Gebärde. Alles ist still, schlicht, zusammengehalten. Nie wird die Diskussion ausladend.

Es mag seltsam zu hören sein, aber es ist wahr, daß Cézanne nichts mehr liebte und mit seiner Kunst nichts mehr wollte als die Natur. Die Natur ist der Anfang und das Ende aller seiner Debatten und aller seiner Malerei. Aber was er unter Natur versteht, ist nicht jenes unsensationelle Ungefähr, das vom Publikum Wirklichkeit genannt wird, und auch nicht das Beobachtungsgebiet der Wissenschaftlichen, die genau und leblos sehen. Natur ist für

Cézanne der Inbegriff einer auf das Sichtbare bezogenen künstlerischen Empfindung, die von der Welt nimmt, indem sie die Welt hervorbringt. In diesem Sinne spricht Cézanne, „man müsse durch die Natur, das heißt durch die Empfindung klassisch werden“. Wir sind heute gewohnt, den Gegensatz zwischen der neuen und der älteren Malerei als einen Gegensatz zwischen dem grundsätzlichsten Antinaturalismus und dem positivsten Naturalismus zu begreifen. Wir sagen von der älteren Malerei, etwa von der Leibls oder von der Courbets, sie zeige den Gegenstand, das Natürliche. Und wir sagen von der Malerei der Neueren, sie unterdrücke den natürlichen Gegenstand und male lediglich aus der Produktivität ihrer abstrakten Formenvisionen. Selbstverständlich hat dieser Gegensatz ein Recht, und er ist zum mindesten wertvoll für die Schärfung der begrifflichen Unterscheidungen. Aber eben deswegen ist er für die Bezeichnung einer ganz großen Kunst wie der Kunst Cézannes unzureichend; sie widerstrebt den Kategorien, denn ohne effektiß zu sein, umfaßt sie alle möglichen Probleme der Malerei. Sie ist wahrhaft unendlich. Sie hat nach der einen Seite den verschwenderischen Reichtum der Natur; sie ist blühend und vegetativ wie sie — nicht nur insofern als ihre Handschrift natürlich ist, sondern auch deshalb, weil sie den natürlichen Reiz des natürlichen Gegenstandes mit ungemeiner Innigkeit gefühlt hat. Man kann Cézannes Kunst landschaftlich nennen. Damit würde man aber nicht nur die wundervolle vegetative Ausbreitung seiner Malerei bezeichnen, das Natürliche, Unerzwungene, im höchsten Sinn Organische seines Schaffens, sondern auch die Quelle davon, nämlich das Gefühl für die gegenständliche Natur selber, das heißt für ihre Form. Eine ganz große Malerei wird auf die Dauer vielleicht eines ganz großen Naturgefühls doch nie entraten können. Man kann Rousseau befehlen und sich zuzeiten ihm zum Trotz für die abstrakte Kokosarabeske Bouchers begeistern; aber im Grunde würde man viel eher Boucher als Rousseau verleugnen, auf die Gefahr für geistlos und sentimental gehalten zu werden.

Die neueste Malerei hat diesen Teil des Erbes nicht mit ebenso hungrigen Händen hingenommen wie den anderen Teil, den man als das Mechanische an der Kunst Cézannes bezeichnen könnte, wenn man dies Wort nicht eng nimmt. Man könnte auch von dem Konstruktiven bei Cézanne reden, wenn das Wort durch vielen und vieldeutigen Gebrauch nicht etwas unscharf geworden wäre. Cézanne

selber spricht einfach vom „Gestalten“. Die jüngste Malerei deduziert ihre Form aus einer gewissen ästhetischen Abstraktion, und man kann ihr vielleicht, so weit sie Schule ist, einen gewissen Vorwurf daraus machen, daß sie weder den natürlichen Reiz der natürlichen Form erlebt, noch die abstrakte Form, in der sie aufgeht, mit immer natürlicher Bewegung handhabt. Man kann ein leidenschaftlicher Parteigänger der neuesten Kunst sein und sich im Angesicht Cézannes, seiner schlechthin vollkommenen Kunst, dennoch dieser problematischen Seiten der neuesten Kunst sehr bewußt bleiben.

Auch das Mechanische bei Cézanne geht schließlich auf natürliche Visionen zurück. Das konnte kaum anders sein, denn er genoß den Segen der südfranzösischen Natur. Wem könnte es möglich sein, inmitten des Segens der Provence, in der alles Vegetation ist, des Natürlichen zu vergessen? Cézanne war dabei überzeugt, daß die Natur selber mechanisch modelliert, daß sie kristallisiert, daß ihre Formen für eine intensive Vision zu stereometrischen Körpern werden. Er sagte zu Bernard, „alles in der Natur modelliere der Sphäre, dem Konus und dem Zylinder gemäß; man müsse lernen, nach diesen einfachen Figuren zu malen; späterhin könne man dann alles machen, was man wolle.“ Diese These wiederholte er oft, und er fügte wohl hinzu, daß in der Malerei jede Seite eines Gegenstandes nach einem Mittelpunkt hinführen müsse, wie es in der Natur geschehe. Er war überzeugt, er male nur das, was er in der Natur wirklich sah; er dachte nicht daran, der Natur im geringsten Gewalt anzutun. Zu Jean Royère hat er einmal gesagt: „Man muß nicht malen, was man zu sehen glaubt, sondern was man sieht.“

Diese strenge Objektivität der Kunst Cézannes hat intelligente und unintelligente Leute zu dem Glauben geführt, Cézanne habe hart und fühllos gemalt. Man liest diesen tollen Unsinn in dem Werk Weisbachs über den Impressionismus und in dem Durets über die impressionistischen Maler. Der Einwand ist zu häufig, als daß man ihm nicht begegnen müßte, so wenig es der Würde Cézannes entsprechen mag, daß man gegen diesen Einwand streite. Weisbach behauptet geradezu, „es gehe kein belebender Odem durch diese Landschaften hindurch; auf jedwede Intimität sei verzichtet; nirgends sei ein Hauch seelischer Durchwärmung“. Und Théodore Duret meint, „der Ausdruck abstrakter Empfindungen und seelischer Zustände sei ihm immer unbekannt geblieben“. Der Franzose hat wenigstens den Takt, bloß zu registrieren; der Deutsche mißbilligt.

Cézanne steht selbstverständlich hoch oberhalb beider Kritiken, die vielmehr selbst jeder künstlerischen Voraussetzung entbehren. Der Maßstab, der von der Kunst fühlbare subjektive Ekstasen verlangt und das Geistige unter allen Umständen sofort ermessen will, ist entsetzlich klein und bei Cézanne genau so unangebracht, wie bei den großen Meistern des Mittelalters. Der Künstler, dem es vergönnt ist, objektiv zu sein, kann jenes Geistige und Seelische, das klein genug ist, um in eine subjektive Fassung einzugehen, niemals wollen. Andererseits ist die Psychologie des Objektiven so groß, daß sie zwar von einem großen Künstler geahnt werden, aber unseren stumpfen Laien Augen nur in den seltensten Augenblicken sichtbar werden kann. Cézanne ist genau so fühllos und genau so gefühlvoll wie die Gotiker oder besser noch wie die Meister der romanischen Kunst, die der Kultur der Provence wohl ihre wesentlichsten Züge gegeben haben.

Wenn Bücher die soziale Aufgabe haben, wider Beschränkheiten und Irrtümer der Zeit zu kämpfen, anstatt dem Hochgefühl oder dem Hochmut richtiger persönlicher Anschauungen zu dienen, die sich von der Menge isolieren, dann wird es zu einer zwar widerwärtigen, aber auch wesentlichen Pflicht, die grotesken Torheiten zurückzuweisen, die über das sogenannte Unvermögen Cézannes gesagt werden. Jeder Kunsthistoriker, der über eine Medaille des 16. Jahrhunderts eine Dissertation geschrieben hat, jeder Kritiker einer bundesstaatlichen Landeszeitung darf so unverfroren sein, Cézanne sein sogenanntes Nichtkönnen nachzurechnen. Wir erfahren, daß er ein ewiger Experimentator gewesen sei und nichts zu Ende geführt habe; und zum Überfluß belegen uns die Herren ihre Sentenz mit mißverstandenen Worten aus dem Munde Cézannes. Wir sprachen von der Liebe Cézannes zum Natürlichen. Allein wir stellten auch fest, daß die Natur für ihn etwas Höheres war, als für die kompakte Majorität der Unkünstler. Wenn seine Anschauung natürlich war, so war sie es auf einem höheren Niveau; und nur aus der Perspektive des Publikums erscheint das verschoben, was von der Plattform Cézannes aus natürliche Wahrheit ist. Ärgern sich die Unkünstler über Cézanne, dann ärgern sie sich im Grunde darüber, daß sie nicht auf derselben Plattform stehen wie Cézanne und darum seine Anschauung nicht kontrollieren können. Wenn Cézanne mit seiner eigenen Kunst unzufrieden war, dann war er es beileibe nicht im Sinne der Rezensenten, die für Größe

keinen anderen Maßstab haben als die Schmähung, sondern dann war er unzufrieden vom Standpunkt der Logik seines eigenen Schaffens und seines eigenen Wollens. Nur wer die Sache so sieht, nur wer die ungeheure Größe der Exekutive Cézannes einigermaßen begriffen hat, nur der hat ein Recht, Worte des Mißvergnügens aus dem Munde Cézannes zu zitieren. Er sagte wohl, „er sei zu alt und habe nichts zuwege gebracht und werde nichts mehr zuwege bringen.“ Noch 1906 hoffte er „Fortschritte zu machen“ — der Siebenundsechzigjährige in seinem Todesjahr. Einmal sagte er zu Bernard: „Was mir fehlt, ist Gestaltungsgabe. Gestalten können! Wie die Venezianer.“ Er liebte Tizian und mehr noch Veronese und beneidete sogar Couture um die Leichtigkeit seines vielgewandten Formtalents. Als er einmal gegen Gauguin polemisierte, dessen Flachmalerei ihm nicht entsprach und ihn halb kunstgewerblich anmutete, da sagte er von sich selber, „er habe den Mangel an Plastik nie gewollt“. Aber diese Worte alle sind wahrhaftig keine Zugeständnisse an die Logik der Menge. Er hat den Begriff der modernen Fläche so wenig verdammt, daß er mit Gauguin nur deshalb unzufrieden war, weil Gauguin ihm die Möglichkeiten der Fläche nicht tief genug auszuschöpfen schien. Und es wäre lächerlich, zu glauben, Cézanne habe wörtlich so malen wollen wie Couture; was ihm bei Couture als Plastik erschien, war lediglich ein Gleichnis, aber nicht die wahre und vollends nicht die letzte Erfüllung der Form.

Man höre wie einfach dieser Mann sprach. In seinen Briefen an Bernard kommt folgende Stelle vor:

„Erlauben Sie mir zu wiederholen, was ich hier — in Uir — schon sagte: man betrachte die Natur nach Zylinder, Konus und Sphäre. Die mit dem Horizont parallel gehenden Linien geben die seitliche Ausdehnung eines Ausschnitts der Natur, oder wenn es Ihnen lieber ist, des Schauspiels, das der Pater omnipotens aeternae Deus vor unseren Augen entfaltet. Die perpendicular zum Horizont stehenden Linien geben die Tiefe. Für uns Menschen hat die Natur mehr Tiefe als Oberfläche, daher die Notwendigkeit, unsere durch Rot und Gelb dargestellten Lichtvibrationen mit einer hinreichenden Menge von Blau zu mischen, um Luftwirkung zu erreichen“.

Kann ein Programm einfacher sein? Für einen Kleinen würde es die Gefahr billiger Methode enthalten. Aber der Cézanne, der so schlicht in Worten formuliert, formuliert als Maler so grandios, daß

die Werke seiner Hand dem Suchenden nirgends einen bequemen Anfaß bieten, von dem aus er das Geheimnis des Kunstwerks fangen könnte. Cézanne zeigt nicht ein Minimum von Akademismus. Er ist so ganz unmanieriert, daß eine Malerei von ihm etwas Unübersehbares wird. Es läßt sich wenig Kunst denken, die weitere Horizonte hat. Cézanne selber war sich bewußt, mit unzureichenden Mitteln geschafft zu haben und an Äußerem gescheitert zu sein. Das „Durcheinanderschwirren der Flächen“, das sich für unser genießendes Gefühl zu einem aufbauenden Element seiner unendlichen Kunst gestaltet, erscheint ihm selber so, wie es bei ihm vorhanden ist, als künstlerischer oder einfach als optischer Mangel. Denn er sagt zu Bernard:

„Im Alter von etwa siebenzig Jahren hindert mich das farbige Flimmern des Lichtes, meine Leinwand positiv zu decken und die Abgrenzung der Gegenstände zu verfolgen, wenn die Berührungsstellen sehr dünn und zart sind. Andererseits schwirren die Flächen durcheinander, weshalb der neuere Impressionist die Konture wohl mit einem schwarzen Strich bezeichnet — ein Fehler, der mit aller Macht bekämpft werden mußte.“

Die gespreizte Unmalerei Hodlers und der Hodlerleute mag sich merken, was die lautere Einfalt eines wahren Malers hier gesagt hat. Wir aber wundern uns immer aufs neue darüber, wie eine ganz große, ganz geistige Malerei ohne Geniegeste einfach aus der materiellen Fürsorge für eine gute Malerei — aus einem gotischen Handwerksbedürfnis entstanden ist. Wir wundern uns immer aufs neue darüber, wie dieser wohlhabende petit bourgeois von Aix, der die hinterlassene runde Rente seiner Eltern verzehrte, der simpel katholisch zur Messe ging, der mit einer Frau und einem Sohne ein simples französisches Provinzfamilienleben führte, das Flaubert dargestellt haben würde, wie dieser Bürger, der in Konvention und einiger Hypochondrie, in pedantischem Fleiß und sorgsamem Handwerk aufging, das Größte, das am meisten Idealische geschaffen hat, das die Malerei seit dem glänzenden Menschen und Künstler Delacroix hervorbrachte. Das machte die Gewalt einer treu objektiven Anschauung. Aber freilich: die Objektivität solcher Anschauung ging aus einem Geist hervor, der in der Solidität und der Naivität zur Erhabenheit aufwuchs. Cézanne starb mit dem Gedanken, die Apotheose des Delacroix zu malen.

Sechstes Kapitel

Van Gogh und Gauguin

Die schönsten Worte, die über van Gogh je geschrieben worden sind, rühren von dem Dichter Hugo von Hofmannsthal. Sie tragen die Überschrift: Das Erlebnis des Sehens. Und sie sind auf diesen Ton gestimmt:

„Die Bilder da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen — dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne und alle zusammen, und die Natur in ihnen und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte . . . und noch das Andere, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte . . . Das wütende, von Unglaublichkeit umstarrte Wunder fiel meine Seele an . . .“

Es ist das umfassendste Verhältnis zu van Gogh, das sich denken läßt — es ist zugleich das Verhältnis, das van Gogh selber zu den Dingen gehabt hat. Die Griechen hatten für das Prinzip aller Philosophie und aller Anschauung kein anderes Wort; als Plato den Anfang alles Begreifens bezeichnen wollte, da sagte er, der Mensch müsse sich verwundern können. In der Sprache unseres Dichters: es kommt darauf an, das von Unglaublichkeit umstarrte Wunder des Daseins zu sehen.

Wir alle haben jene Momente erlebt, in denen die sinnlich wahrnehmbaren Dinge — Farben, Formen, Bewegungen und Geräusche — mit einer ganz ungewöhnlichen Macht auf unsere Sinne eindringen. Wir gingen vielleicht unter einer Eisenbahnbrücke hindurch — auf einer jener unterführten Straßen, deren unsägliche Banalität uns täglich bedrückte oder langweilte. Aber plötzlich standen wir der Brücke, dem Geländer, den schneidigen Winkeln der Eisenbalken, der Farbe und der Konstruktion der ziegelsteinernen Mauerung,

dem fahlen Teer des Trottoirs, dem zerschmetternden Lärm des Eisenbahnzugs und dem ungeheuerlichen Brausen der Straßenbahn mit einer ganz neuen, ganz geöffneten Empfindung gegenüber. Das Banale, das wir gewöhnlich gar nicht mehr in uns aufnahmen, wurde plötzlich zum Ereignis; wir waren unbegreiflich erregt, ja fürchterlich erschreckt. Die triviale Erscheinung drehte sich und zeigte ihre Traumseite. Sie zeigte die Grimasse. Diese Grimasse erschien uns nicht lächerlich. Sie ergriff uns im Tiefsten. Wir begriffen mit einem Male wie von metaphysischen Schauern umwittert, daß hier die Seele unserer Wirklichkeiten zur Maske erstarrt war und uns anschaute. Wir sahen das von Unglaublichkeit umstarrte Wunder des Daseins.

Laien sind die, die sich nicht verwundern können. Der ganze Unterschied zwischen dem Künstler und dem Laien besteht darin, daß jener die Gabe der Verwunderung hat, dieser nicht. Wenn wir Gedächtnis hätten, würden wir uns aus der Zeit unserer frühen Kindheit solcher Verwunderungen erinnern. Wenn wir sie besitzen, so liegt es vielleicht daran, daß wir einmal das Glück gehabt haben, krank zu sein. Es gibt einen wundervollen Essay von Baudelaire, in dem der Dichter die Psychologie der Anschauung eines Rekonvaleszenten erörtert. In ihm entdeckt er die Gabe der Verwunderung. Der Künstler, der diese Gabe immer bis zur Ausschweifung besaß, war van Gogh. Ihm erschienen die Zuaven, die Bordelle, die kleinen Urlesierinnen, die im konventionellen Kostüm zur Kommunion gingen, die konventionellen Dinge alle überhaupt und gerade sie wie Angelegenheiten einer anderen Welt und die Priester in ihren Chorgewändern nach seinem Wort „wie gefährliche vorsintflutliche Tiere“. Die Allzuvielen mit den allzu billigen Argumenten pflegen auf van Goghs Wahnsinn zu verweisen. Den Prinzen Hamlet halten sie — von der Schule her — für berechtigt, den Maler van Gogh nicht. Sie wissen nicht, daß die beiden wundervoll Verirrten eines und desselben Geistes sind, daß sie zu jenen großen Exzentrischen gehören, deren unmäßige Verwunderung die intensivsten Anschauungen hervorbringt. Ohne Kindlichkeit und ohne ein gewisses Maß von Krankheit kann am Ende überhaupt keine ganz intensive Anschauung hervorgebracht werden. Von der gemeinen Anschauung — von der, die man normal nennt und die im Grunde nichts ist als Unempfindlichkeit, — recht gründlich abzuirren ist die Sache des künstlerischen Menschen. Ihn beunruhigen alle die Erscheinungen, die uns harm-

los sind. Ihn erschreckt alles mit dem verzehrenden Glanz einer Vision. Er ist der Übersichtige in der Welt, der Himmel und Hölle sieht, wo wir eine Straßenecke erblicken. Er ist der Religiöse, wo wir naturwissenschaftlich gleichmütig, mit gesättigtem Kausalitätsbewußtsein profane Tatsachen feststellen. Er ist der Überschwengliche, wo wir im Bewußtsein unserer Nüchternheit Tage der Zufriedenheit hinbringen. Er ist immer in Ekstasen, wenn wir mit kühlen Sinnen auf gewohnten Wegen gehen und uns instinktiv vor Aufregungen schützen. Für ihn ist immer das jüngste Gericht in der Welt; wir aber glauben nicht daran und zum mindesten schonen wir uns, indem wir einen Apparat von Alltäglichkeit errichten und uns damit geflissentlich die Aussicht auf alles Unendliche versperren. Er entwickelt in der Überspannung seines Geistes die ungeheuersten Kräfte; aber wir teilen unsere Nervensubstanz artig ein und wissen lange damit auszukommen. Er ist der Barbar, dem alle Dinge kraß erscheinen — der Barbar, den die Erscheinungen mit ungebrochener Gewalt zwischen den äußersten Grenzen hin und her schleudern. Wir sind die Zivilisierten, die sich und die Dinge zu regeln wissen und mit einem unglaublich bescheidenen Aufwand existieren können. Mit einem Wort: wir sind die Gesunden. Es sollte heißen: die Hygienischen.

Seltamer Umschlag: dieselben Seelen, die sich verwundern können, finden den unkompliziertesten Ausdruck, um das zu sagen, was sie erfahren haben. Die anderen, die sich nie verwundern, sie, denen die Dinge keine Rätsel enthalten, bezeichnen das Rätsellose in komplizierten Erörterungen. Wiewohl sie die Welt nicht rätselhaft finden, sind sie doch nicht einfältig. Van Gogh ist voll von Einfalt. Man höre, wie er seine Bilder beschreibt:

„Ich will ganz einfach mein Schlafzimmer malen. Diesmal soll die Farbe alles machen, durch ihre Einfachheit den Dingen einen größeren Stil geben und dem Beschauer die unbedingte Ruhe und den Schlaf suggerieren . . . Die Wände sind blaßviolett, der Fußboden hat rote Kacheln, das Holz des Bettes und der Stühle ist buttergelb, Laten und Kopfkissen hell gelbgrün. Die Decke scharlachrot, das Fenster grün, der Waschtisch orange, das Waschbecken blau, die Türen lila. Das ist alles — sonst steht nichts in dem Zimmer; die Fensterläden sind geschlossen. Das Bierschrötlige der Möbel soll den Eindruck der Ruhe verstärken. Der Rahmen muß — da sonst kein Weiß im Bilde ist — weiß sein.“

Diese heroisch einfache Ausdrucksart enthält die Antwort auf das große Staunen, das den Anfang der Kunst van Goghs bedeutet. Viele sehen die Antwort nicht. Sie werden fragen: Wieso? Auf diese hilflose Frage gibt es natürlich keine Erwiderung. Wie das Wunder des Sehens ist das Wunder des Malens die Wirkung einer mystischen Gesetzmäßigkeit, und unsere rationalistischen Begriffe von Ursachen und Folgen reichen hier niemals zu. Es handelt sich in der Kunst überhaupt nicht um rationale Probleme, am allerwenigsten in der Kunst van Goghs, die in ihren Voraussetzungen und in der Ausführung durch und durch irrational ist. Es läßt sich nur fühlen, wie das gemalte Werk der Mystik der Anschauung entspricht. Eine rationale Auflösung ist unmöglich. Alle große Kunst und zumal die van Goghs appelliert an unseren Instinkt für das Metaphysische.

Zum mindesten werden auch die, denen die Organe für solche Dinge nicht gewachsen sind, empfinden, daß hier ein ungeheurer Wille zum Ausdruck vorhanden ist. Sie begreifen diesen Ausdruck vielleicht nicht; aber sie fühlen im Werk van Goghs den Anspruch, über die sichtbaren Dinge mehr auszusagen, als die Dinge selber auszusagen scheinen. Sie erleben irgendwie das Produktive van Goghs, die Sehnsucht eines Menschen, der deuten will. Sie erkennen sofort — und von ihrem Standpunkt rügen sie es ja auch zumeist, daß van Gogh etwas anderes gibt als den optisch-ästhetischen Reflex. Sie fühlen mit einem Wort das Unnaturalistische. Naturalistisch sein heißt glauben, daß die Logik der Dinge vollkommen in den Dingen selber ruht und nicht zu einem Jenseits der Dinge Beziehungen unterhält. Aber gerade an diese Beziehungen glaubt van Gogh, und seine Malerei ist nichts anderes als der Versuch, diese Beziehungen in den nachdrücklichsten farbigen Umrissen auszusprechen. Wo der Schwerpunkt der Anschauung derart verschoben ist, da kann die alte Statik der Dinge, jene natürliche Statik, die der Naturalismus gebracht hat, nicht bestehen bleiben. Der Künstler muß die natürliche Erscheinung der Dinge verbiegen, wenn er die übernatürliche Erscheinung der Dinge im Sinne hat — jene Erscheinung, durch die sie Verwunderung erregen. Er kann nicht naturähnlich malen, weil ihm die Natur im alten Sinn, im Sinn der gläubigen Naturalisten, einfach kein Gewicht mehr hat. Das ist die Konsequenz seiner ganzen künstlerischen Anschauung. Es ist auch die Konsequenz seiner Menschlichkeit.

Vincent van Gogh kam 1853 als Sohn eines Pastors in einem Dorf des holländischen Brabant zur Welt. Er war von germanischem Geblüt — ein Sohn der Rasse Bruegels und Rembrandts. Der Beruf des Vaters, der innig geübt wurde, strahlte Wirkungen auf den Sohn aus: Vincent blieb zeitlebens ein inniger Verehrer der Gestalt des Jesus. Das Verhältnis war indes rein menschlich und künstlerisch, ganz untheologisch. Er bewunderte an dem Helden der Evangelien die bedingungslose Hingebung, das absolute Wohlwollen, die künstlerische Größe seiner Propaganda und die wundervolle Einheit und Wesentlichkeit seines einfach auf Notwendiges reduzierten Lebens. Ein dogmatisches Verhältnis zum Christentum ist nie in van Gogh gewesen. Sein Glaube an die Unsterblichkeit fließt nicht aus einem theologischen Credo, sondern aus einer künstlerischen Intuition. Der Ausdruck, den er für seinen Unsterblichkeitsglauben findet, ist in seiner ganz formalen, von sphärischen Bildern erfüllten Anschauung bezeichnend:

„. . . . man hat die Erde als Fläche angenommen. Das war auch ganz richtig. Sie ist es noch heute — von Paris bis Asnières. Das verhindert aber die Wissenschaft nicht, zu beweisen, daß die Erde rund ist, was jetzt niemand bestreitet. Nun nimmt man ebenso jetzt an, daß das Leben flach sei und von der Geburt zum Tod führe. Wahrscheinlich ist aber das Leben auch rund und weit höher an Ausdehnung und Fähigkeiten, als der Kreis, der uns bis jetzt allein bekannt ist.“

Als er bei Goupil im Haag, in London und in Paris als Kunsthändler tätig war, betrieb er seinen Beruf mit einer wahren sozialen Frömmigkeit. Natürlich kam es zu Konflikten mit dem Chef, und van Gogh trennte sich von ihm unter Worten, die von der lautereren Rüpelhaftigkeit des proletarischen Ethikers erfüllt sind: „Handel ist Gewinnsucht und Gewinnsucht eine bessere Form von Diebstahl.“ Man sieht, er spricht die Sprache der utopistischen Sozialisten — eines Fourier, eines Owen.

Nach der Entlassung ging er von London auf das englische Land hinaus und wurde Volksschullehrer. Als er für den Besitzer der Privatanstalt Schulgeld kassieren wollte, übermannte ihn das Elend der zahlungsunfähigen Eltern; er brachte keinen Penny und wurde von dem empörten Schulindustriellen hinausgeworfen. Die Erbitterung darüber setzte sich für van Gogh in den Entschluß um, ein sozialer Missionar zu werden. Er rüstete sich, Pfarrer zu werden,

ging nach Amsterdam und bereitete sich vor. Ein portugiesisch-holländischer Jude unterrichtete van Gogh in den alten Sprachen. Nach ein paar Lektionen ging der Schüler hin und kaufte sich die lateinische Originalausgabe der Nachfolge Christi von Thomas a Kempis. Man darf sicher sein, daß er sie lesen konnte. Der Drang zum Wesentlichen und zum Ganzen bewältigte bei ihm immer alle Hemmnisse. Im übrigen verbrachte van Gogh einen großen Teil seiner Zeit bei der alten, halbblöden Tante seines Lehrers, um ihr mit seiner wundervoll gütigen Zartheit die Stunden zu vertreiben. Eines Tages schob er entschlossen die theologischen Umständlichkeiten beiseite. Er verließ Amsterdam und ging geradenweges in den Borinage, das belgische Kohlenrevier. Es war ungefähr um dieselbe Zeit, in der eben dort Meunier begann, seinen Stil zu entwickeln. In einer Welt von Schachtüberbauten, schwarzen Grieshaufen, Kohlenwagengleisen, Schlöten, braunen Rauchwolken und erbarmungswürdigen Ziegelhäuschen stand van Gogh als Laienprediger der Bergarbeiter — eine herbe, aszetische Monumentalfigur, zugleich von franziskanischem Geiste und von moderner proletarischer Empörung erfüllt. Wie vordem aus dem franziskanischen Leben die gewaltig bewegte und ganz große Malerei des Giotto hervorgewachsen war, so erwuchs van Goghs Malerei aus seiner menschlichen Mission — und seine Malerei wurde der grandios erzentrischen Kunst des Giotto wahrhaftig verwandt. Im Borinage begann van Gogh zu zeichnen. In einer noch von christlichsozialer Romantik berührten und zugleich im modernsten Sinne revolutionären Welt begann seine Kunst; in vollkommener Parallele zur Kunst Meuniers und zur Dichtung Verhaerens und Maeterlincks, die alle von den Mönchen des Mittelalters einen schweren Abschied genommen hatten. Unter den Älteren verehrte van Gogh damals am allermeisten Bruegel und die Brüder Lenain, die französischen Proletariermalers des 17. Jahrhunderts; unter den Neueren waren ihm Millet und Charles de Groux die nächsten.

Als van Gogh im Borinage Laienprediger war, da erfüllte er sein Leben gleich einem Religionsstifter mit Taten der unmittelbarsten Menschlichkeit. Unter den Bergarbeitern brach eine Ruhr-epidemie aus: van Gogh verwandte ungefähr sein ganzes Geld für die Kranken und bezog eine herrenlose Hütte, um seine Wohnung zugunsten der Leidenden räumen zu können. Er verkaufte die Kleider, die er entbehren konnte, gab den Erlös den Armen und

pflegte sie mit feinen Händen. Er soll ein unsäglich zarter Krankenpfleger gewesen sein. Er war wie der heilige Franz von Assisi von unendlicher Liebe zu allem Wesen erfüllt. Er sammelte verlassene Vogelnester, um sie innig zu bewundern.

Aber irgendwie widersprach dies ganz Archaische seines Lebens der modernen Wirklichkeit. Van Gogh empfand dies, und als der Maler in ihm zum Durchbruch kam, da brach er seine bisherige Existenz mit hartem Entschluß ab. Er kehrte nach Holland zurück, um sich mit allen Kräften der künstlerischen Offenbarung hinzugeben, die er inmitten der Arbeiter erlebt hatte. Sein Bruder Theo, der Kunsthändler, mietete ihm ein Atelier im Haag. Aber alsbald trieb es den Maler aufs Land. In einem holländischen Dorf-milieu entstand das erste klassische Bild van Goghs: die Kartoffel-esser. Wie eine unheimliche Macht versammelt sich der ausdruckslos stierende Stumpfsinn elender Dörfler, die Brüder und Schwestern des Mannes mit der Hacke von Millet sind, um die erbärmliche Kartoffelschüssel wie um das Wesen des Lebens.

Es kam eine Zeit, in der van Gogh starker formaler Anregungen für seine Malerei bedurfte. Er hatte Holland erschöpft. Mauve, Mesdag und auch die Brüder Maris konnten gerade ihm nicht viel geben: am allermeisten vielleicht noch Mauve. Selbst der tiefe Israels war ihm zu klein; van Gogh kam nie über das Genre-mäßige an ihm hinweg. Von allen Niederländern entsprachen ihm nur die Größten der Alten: Bruegel, Hals und Rembrandt. An Hals begeisterte ihn das Dynamische der Pinselführung, die ausschweifende Kraftäußerung in der reinsten Malerei. Hier war ein Einfluß, den van Gogh nie verleugnet hat und der seine Malerei bis zu ihrer Vollendung begleitete. Gleichwohl war die Logik richtig, die ihn nach Paris trieb. Nachdem er einige Zeit an der Antwerpener Akademie verbracht hatte, um sich technisch zu schulen, ging er nach Frankreich. Das Atelier Cormons gab ihm natürlich so wenig, als etwa einem Lautrec; um so mehr gaben ihm die Bilder des Delacroix, des Daumier und des Millet und die kultivierten Freiheiten der Impressionisten.

So wenig als Cézanne kann van Gogh, wie es oft geschieht, den Impressionisten zugezählt werden. Die menschlichen Voraussetzungen, die wir kennen, widersprachen von vornherein dieser Möglichkeit. Der Impressionismus konnte die Malerei van Goghs hell und rein machen; aber das mitunter fast nur chemisch feine An-

schauungsgeſetz der Impreſſionisten konnte ihm bei ſeiner menſchlichen Vergangenheit und bei ſeinen trotz aller Zartheit bis zum Barbariſmus urſprünglichen Trieben unmöglich genügen. Auch war er viel zu reich an proletariſchen, das heißt aufs nackt Menſchliche zurückgeführten Inſtinkten, als daß ihm die mit hauptſtädtiſchen Überlieferungen geſättigte Diſtinktion der Impreſſionisten ſympathiſch geweſen wäre. An Delacroix bewunderte er auch weniger den durch die Kultur von Jahrhunderten emporgehobenen Pariſer, als das Raubtier: „Wenn Delacroix malt, ſo iſt es, wie wenn ein Löwe Fleisch verſchlingt.“ Van Gogh ſah, wie er ſelber auf den Erzeß geſtimmt war, an Delacroix vor allem die Kraft der animaliſchen Ekſtaſe. Er bedauerte, daß es ſo wenig „Armeleutebilder in Paris gibt“, und bezeichnete ſeinen Gegenſatz zu den Impreſſionisten in einem Brief an Theo weiter mit folgenden Worten:

„Ich finde nur, daß alles, was ich in Paris gelernt habe, zum Teufel geht und ich wieder auf das zurückkomme, was mir auf dem Lande vor meiner Bekanntschaft mit den Impreſſionisten als das Richtige erſchien. Es ſollte mich gar nicht wundern, wenn die Impreſſionisten binnen kurzem an meiner Arbeit viel auszuſetzen hätten, die ja auch mehr durch den Einfluß des Delacroix als durch den ihren beſtimmt worden iſt. Denn ſtatt genau das wiederzugeben, was ich vor mir ſehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen ſtarken Ausdruck erzielen. Doch laſſen wir lieber die Theorie beiſeite; ich will Dir lieber an einem Beiſpiel klar machen, was ich meine. Denk Dir, ich male einen befreundeten Künſtler, einen Künſtler, der große Träume träumt, der arbeitet wie die Nachtigall ſingt, weil es juſt ſeine Natur iſt. Dieſer Mann ſoll blond ſein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerſt male ich ihn alſo ſo wie er iſt. So getreu wie möglich, doch das iſt nur der Anfang. Damit iſt das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — ſtatt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichſten Blau, ſo ſtark es die Palette hergibt. So wirkt durch dieſe einfache Zuſammenſtellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem reichen blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im blauen Äther. Ähnlich bin ich auch mit einem Bauernportrait vorgegangen. Nun muß man ſich aber



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Goss, München

Vincent van Gogh: Das Schlafzimmer des Künstlers



Mit Genehmigung von Dore, Paris, und Goltz, München

Paul Gauguin: Die Liebenben

so einen Kerl vorstellen in der glühenden Mittagssonne mitten in der Ernte. Daher dieses flammende Orange wie rotglühendes Eisen, daher die leuchtenden Schatten wie altes Gold. Ach, lieber Freund, das Publikum wird in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen. Aber was machen wir uns daraus? Wir haben la Terre und Germinal gelesen und wenn wir einen Bauern malen, wollen wir zeigen, daß diese Lektüre Fleisch und Blut in uns geworden ist. Ich habe nur die Wahl ein guter oder ein schlechter Maler zu sein. Ich wähle das Erstere."

Van Gogh war überzeugt, daß man auf die Dauer „in den Ateliers so gut wie nichts von Malerei und auch nichts vom Leben lernt und daß man sich darauf einrichten muß, leben und malen zu lernen, ohne zu den alten Mäzchen und Wizen seine Zuflucht zu nehmen“. 1886 schlug er seine Wohnung in Arles auf. Er war arm, aber er freute sich seiner Armut, da sie ihn von allem Unwesentlichen fernhielt; er mietete sich ein Häuschen für fünfzehn Franken im Monat und schrieb begeistert, es sei ein einfacher Würfel — außen gelb und innen weiß gestrichen. Man fühlt durch dies Bekenntnis das Wesen seiner Malerei, die das großstädtisch Zivilisierte und die Kleinheit schneller und nuancierter Eindrücke haßte. Er lebte in diesem Haus „wie die streitenden Erdarbeiter“ wochenlang von Schiffszwieback, Milch und Eiern, und wenn das fehlte, von Kaffee und Brot und einer Pfeife Tabak. Er arbeitete wie ein Tier am Pflug. Er arbeitete als ein guter Hasser aller Opernmalerei und machte sich über die „imagiers“ der Delarocheschule weidlich lustig. Er hielt es für das Wesentlichste, Arbeiter, Bauern und jene südfranzösischen Bauernhäuser zu malen, die wie sein Haus nichts waren als vier Wände mit einem Dach und einem rauchenden Kamin. Diese Dinge malte er mit der Andacht eines Heiligenmalers. Zuweilen bekannte er, daß ihn diese Andacht an den Rand des Wahnsinns bringe. Nichts ist erregender als der Wille, das Einfachste als das Wesentlichste zu sehen und vom Einfachsten zu den letzten Geheimnissen des Daseins vorzudringen. Van Gogh verzehrte sich in dieser Aufgabe, in der Dynamisierung des Einfachsten durch die einfachste Farbe. Er verzehrte sich in der Dynamisierung des Einfachsten, des Letzten durch eine lapidare Empfindung. Er nahm auch das Ordinäre hin, denn es erschien ihm irgendwie als etwas Letztes, das an die Grenzen der Menschheit rührt und Metaphysisches herausfordert.

So erlebte und malte er die Dirne eines französischen Provinz-bordells, eine entsetzliche Kreatur, die er in einem Kunstwerk von grandioser Brutalität verewigt hat.

Van Gogh fühlte, daß die Kunst, die ihm vorschwebte, im Grunde die Kraft eines Einzelnen überstieg. Um so mehr über-spannte er seine Energie; er stellte sich mitten hinein in den glühenden Sonnenbrand der Provence und malte ohne Hut, so daß ihm die Blut buchstäblich die Haare vom Schädel herunterbrannte. Das war zugleich Troß und Hingabe. Über alles menschliche Maß wollte er sich in der künstlerischen Aufgabe körperlich so verbrauchen, daß er das Erlebnis des Malens bis in die letzten Fasern des Organismus spürte wie einen physischen Erzeß. Wann hat jemals so ein Maler gelebt?

Die Katastrophe konnte nicht ausbleiben. Als van Gogh zum erstenmal den Wahnsinn fühlte, suchte er mit sachlicher Freiwilligkeit das Irrenhaus in Arles auf. Dort hat er wundervolle Sachen gemalt. Meier-Graefe sagt polemisch mit Recht, der Wahnsinn habe für die Kunst van Goghs nicht mehr bedeutet als für Delacroix die Tatsache, daß er magenleidend war, und für Géricault das Unglück, daß er ein Bein brach. Und mehr: der Wahnsinn verdoppelte die Wucht unbefangener Anschauung. Als van Gogh das Ende näher fühlte, ging er zu dem freundlichen Malerdoctor Gachet in Auvers bei Paris, der so manchem Maler über die Stunde des Todes hinweggeholfen hat. In einem ganz hellen Moment — es war im Hochsommer 1890 — schoß sich van Gogh eine Kugel in den hoffnungslosen Leib. Er endete in sokratischen Gesprächen mit Gachet über die Dinge des Lebens und des Todes.

Im Gegensatz zu Cézanne hatten van Gogh und Gauguin erzentrische äußere Schicksale. Während Cézanne als ruhiger Bürger der Provinz seine Tage in Arles verbrachte, durchkreuzten van Gogh und Gauguin die verschiedensten Berufe und Länder. Aber eines haben die Drei gemeinsam: sie arbeiteten abseits der großstädtischen Zivilisation. Und wiederum man sagen kann, daß Cézanne in seiner Malerei eine viel kompliziertere Kultur hat als van Gogh und Gauguin, so sind doch alle drei von dem zugleich raffinierten und stilistisch lazen Wesen des Impressionismus gleich weit entfernt. Van Gogh pflegte mit den Goncourts auszurufen: „Japonaiserie for ever“. Nur das Reduzierte in Leben und Kunst kann wirklich bedeutend sein. Der Impressionismus war ihm lange nicht reduziert, nicht japanisch

genug. So war jener Ausruf gemeint. So war auch das Leben gemeint, das van Gogh geführt hat, und das Leben Gauguins, das sich in wunderbarer Parallele entwickelte. Beide haben ihr Leben gleichsam auf die letzten Formen zurückgeführt. Das Abenteuerliche und das Proletarische ergab sich organisch, ohne Ziererei aus ihrem tiefsten Lebensbedürfnis. Nie waren Künstler weniger Snobs als van Gogh und — im tiefsten Grund wenigstens auch — Gauguin. Ein Leben, das bis zu den Grenzen des Möglichen getrieben wurde und eine natürliche Armut und eine natürliche Romantik enthielt, ist bei ihnen noch sicherer zu finden als bei Baudelaire, bei dem der ungeheure Mensch mit aller seiner Ursprünglichkeit den artistischen Genießer doch nie ganz überwunden hat. Gauguin hatte zwar seine Eitelkeiten, seine Empfindlichkeiten und ein ganz bestimmtes Maß von Blague. Aber man sollte davon wirklich nicht allzuviel reden. Wie bei Rousseau sollte man da hindurchsehen bis auf den Boden seiner Seele.

Paul Gauguin wurde im Jahre 1848 in Paris geboren. Er war ein wilder Junge, ging seiner Mutter mit vierzehn Jahren durch und wurde Matrose. Nach einigen Jahren kam er wieder nach Paris. Er trat in eine Bank ein, kam zu Geld und heiratete. Wie Cézanne entzündete er sich an den Bildern Guillaumins und Pissarro's. Er wurde Maler. Er hatte eine ungemeine natürliche Begabung. Das Malen gelang ihm so sehr, daß in ihm das Bedürfnis erwachte, den großen Rest seiner Kraft noch auf anderen Feldern zu erproben. Er dichtete, versuchte sich — ein wenig snobistisch, ein wenig mit Renommage — als Redner, Bildhauer, Keramiker und halbprofessioneller Sportsmann und nirgends ohne Erfolg. Aber die Malerei blieb ihm die Hauptsache. 1886 ging er in die Bretagne, in der damals etliche impressionistische und neuimpressionistische Maler versammelt waren. In derselben Zeit, in der Gauguin bretonische Bauern malte, rang van Gogh in Holland um die Darstellung holländischer Bauern. Einige Jahre früher als der jüngere van Gogh sagte sich Gauguin von den Problemen und Methoden der zeitgenössischen französischen Malerei los. Um sich so gründlich wie möglich von der Überlieferung zu trennen, zog sich Gauguin im Jahre 1887 nach Martinique zurück. Dort begann das Kleine, das Blasierte und Artistische von ihm abzufallen. Gegen das Ende des Jahrzehnts traf er in Arles mit van Gogh zusammen.

Dort arbeiteten die beiden gemeinsam. Damals entstanden in van Gogh jene wundervollen Hoffnungen auf eine organisierte künstlerische Kollektivarbeit der Zukunft. Wie van Gogh war Gauguin Sozialist in einem menschlichen und in einem künstlerischen Sinn. Beide sahen im Gemeinschaftlichen die höchsten Möglichkeiten des Lebens und der Malerei. Zunächst war ihnen der Sozialismus ein rationelles Ideal: sowohl für die unmittelbare Existenz als für die Vollendung der Kunst. Van Gogh schrieb in einem Brief:

„Die Gesellschaft macht uns unsere Existenz recht jämmerlich schwer und daher kommt auch unser Unvermögen und die Unvollkommenheit unserer Arbeit.“

Er spottete über die Freiheit in der bürgerlichen Gesellschaft; man rede von Freiheit, wo der Kampf um die primitivsten Voraussetzungen einer auch nur materiellen Existenz uns „jeden Moment der Freiheit raube“. Von hier aus entwarf van Gogh Pläne sozialistischer Künstlerorganisationen — und man darf sicher sein, daß Gauguin, der sehr Klare, an diesen Plänen beteiligt war:

„Die Künstler könnten gar nichts Besseres tun als zusammenhalten, ihre Bilder der Genossenschaft geben, den Verkaufspreis teilen, wenigstens soweit, daß die Gesellschaft ihren Mitgliedern Arbeits- und Existenzmöglichkeit garantiert. Degas, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley müßten die Initiative ergreifen und sagen: Wir fünf geben jeder zehn Bilder. Außerdem verpflichten wir uns, jährlich einen Beitrag im Wert von soundsoviel beizusteuern . . .“ Dieser materielle Sozialismus sollte aber nur die Grundlage eines höheren Sozialismus sein: eines künstlerischen. Van Gogh und Gauguin waren zwar nicht Freunde der „großen Impressionisten von den großen Boulevards“, aber das bedeutet nicht, daß sie allen künstlerischen Konventionen abhold gewesen wären. Im Gegenteil: man könnte sagen, der Impressionismus sei ihnen nicht konventionell genug gewesen. Das will sagen: der Impressionismus enthielt ihnen nicht genug von fester Struktur, nicht genug von einem starken Schema; er war ihnen zu lose, zu liberal. Van Gogh und Gauguin sehnten sich nach Konventionen von der Art der gotischen, nach starken Konventionen, wie noch die Renaissance sie kannte, nach Konventionen nach der Art der japanischen — japonaiserie for ever. Van Gogh schrieb:

„Das Übel liegt darin: daß Giotto und Cimabue ebenso wie Sollein und van Eyck in einem obeliskenhaften Milieu lebten, wo

alles wie auf architektonischen Postamenten angeordnet war, wo jedes Individuum ein Baustein war, alles sich gegenseitig hielt und eine monumentale Gesellschaftsordnung bildete: wir aber, weißt Du, leben in vollständiger Zügellosigkeit und Anarchie; wir Künstler, die Ordnung und Symmetrie lieben, wir isolieren uns und arbeiten uns ab, um in irgendein einzelnes Stück Stil hineinzubringen". Ein andermal schrieb er:

„Es scheint mir immer mehr und mehr, daß die Bilder, die gemalt werden müßten, die notwendigen und unumgänglichen Bilder, die wir brauchen, wenn die Malerei die heitere Höhe der griechischen Bildhauer, der deutschen Musiker, der französischen Romanschriftsteller erreichen soll, die Kraft eines einzelnen Individuums überschreiten. Sie müßten also demnach von einer Gruppe von Künstlern ausgeführt werden, die sich verbinden, um eine gemeinsame Idee auszuführen.“

Immer aufs neue verkündet van Gogh dieselben Gedanken, und er war vielleicht nie so glücklich wie in der Zeit, in der er in gemeinsamer Arbeit mit Gauguin einen Anfang dieses Gedankens verwirklichen konnte. Immer wieder beklagte er die Tragödie, daß wir „auf hoher See in unseren kleinen, jämmerlichen Barken fahren einsam auf den großen Wogen der Zeit“. Es ist dies Ideal der Konvention, das Gauguin und van Gogh verband.

Wir wissen nicht, wohin die beiden in dauernder gemeinsamer Arbeit gediehen wären. Die zunehmende Krankheit van Goghs machte das Zusammenleben schwer erträglich; doppelt für Gauguin, der nicht ohne Hochmut und Empfindlichkeit war und van Gogh gegenüber bis zum Verletzenden den Meister herauskehrte — sehr töricht, denn van Gogh war mehr als Gauguin, menschlich und künstlerisch. Auch die herrliche Landschaft der Provence genügte seinem durch die Pracht und die Einfalt der Tropen bereicherten Geist nicht dauernd. Auf einen Antrag der französischen Regierung, die etwas wie eine ästhetische Ausbeutung ihrer Kolonien im Sinne hatte — immerhin: was für ein kultivierter Gedanke! —, und von einigen Freunden noch mit Geld unterstützt, ging Gauguin zu Anfang der neunziger Jahre nach Tahiti. Dort wurde er der Künstler, den wir mit seinem Namen bezeichnen. Er brachte nicht nur eine wundervolle Kunst zurück, die freilich fast kein Mensch in Paris und in Europa begriff, sondern auch ein wundervolles Buch, das den menschlichen Hintergrund seiner Malerei bildet: *Noa, Noa*,

das Buch, dessen tahitianischer Titel „Wohlgeruch“ bedeutet. Der feinnervige, genüßmüde, oft unwahre Europäer wurde in der engsten menschlichen Verbindung mit der prachtvollen Rasse der Eingeborenen und in ununterbrochenem Zusammenhang mit einer reinen und reichen Natur ein Mensch ohne Voraussetzungen. Seit Defoe, seit Rousseau hatte sich eine solche Katastrophe nicht mehr mit dieser Gewalt vollzogen. Nur daß bei Gauguin im Vergleich mit Rousseau das Sentimentale fast ganz fehlte. Vielleicht erscheint das Sentimentale hier auch nur in anderem, modernerem Ausdruck. Wie es sei: Gauguin erscheint sachlicher; er hat etwas von der wundervollen Bewußtlosigkeit der eingeborenen Rasse in sich aufgenommen. Auch seine Robinsonade ist voll von Gefühl; aber die lyrische Subjektivität des 18. Jahrhunderts, der schwärmerische, zerfließende, dennoch subjektive Selbstgenuß der Empfindsamen ist seinem Buch fremd. Gauguin ist in der Objektivität der erotischen Tatsachen aufgegangen; er hat es zum wenigsten versucht. Wenn er mit einer Maori die Hütte teilte und mit den eingeborenen Männern nackt die Wälder der Insel durchquerte, so war in diesem Gebaren nichts mehr von künstlerischem, ja kaum mehr von subjektivem Affekt. Es war das Verhalten eines Mannes, der ins Paradies zurückgekehrt war. Und es ist wundervoll zu sehen, wie sich die Eingeborenen zu dem Manne verhielten, „der Menschen macht“. Sie liebten ihn und sagten ihm, er sei ein „nützlicher Mensch“. Wir haben natürlich keinen genauen Maßstab für die Beurteilung des Sinns dieser seltsamsten aller Tatsachen. Aber wir ahnen doch hinter ihr eine überwältigende Bedeutung. Schwerlich haben die Tahitianer Gauguins Bilder und Schnitzfiguren so gewürdigt, wie wir es tun. In ihrer Wertung war nichts von ästhetischem Bewußtsein. Es muß so gewesen sein, daß ein ganz und gar reflexionsfreier Instinkt sich ganz einfach, aber auch ganz bestimmt befriedigt fühlte. Ähnlich müssen die Menschen der romanischen und der gotischen Kultur die Werke ihrer Meister empfunden haben: ohne alles das Präziöse, das sich immer in unser Verhältnis zur Kunst mischt, auch wenn wir glauben, einfach einem ungebrochenen Instinkt zu folgen. Und wie ist es mit unserem Glauben an die Berechtigung, an den „Nutzen“ der Kunst? Wie vielen von uns — wenn wir ganz ehrlich sind — ist es ganz natürlich, ohne jede geistige Vermittlung natürlich, so wie der Tahitianer Kunst nützlich zu finden? Wir haben viel zu viel Natürlichkeit im ganzen Leben eingeübt, als daß wir hier unkünstlich sein könnten.

Tief verstimmt über den Mißerfolg seiner Kunst in Europa zog sich Gauguin wieder nach Tahiti zurück. Er starb im Jahre 1903 auf der Insel Dominique. Eine Legende sagt, er lebe, ganz zum Wilden geworden, ohne alle Verbindung mit dem Europa, in dem er sich trotz allem noch lange gern spiegelte, noch heute. Die Legende ist in gewissem Sinn gut erfunden. Aber sie ist auch falsch. Gauguin fühlte sein neues Leben doppelt, wenn er Europa zur Folie nahm. Darum verbrannte er das Schiff nicht, das ihn zu den Wilden gebracht hatte. Wir wollen ihn schließlich so gemischt sehen, wie er war, und nicht behaupten, daß sich mit seiner großen, wundervollen Buße unreine Utavismen von Selbstgefälligkeit nicht vertragen hätten.

Nichts wäre verkehrter, als in van Gogh die geringsten Züge von Schwäche zu entdecken. Auch seine Zartheit ist nur ein Teil seiner kraftvollen Menschlichkeit. Andererseits schlägt diese Kraft in barbarische Gewalttätigkeit gegen ihn selber um. Als er bei Mendès da Costa Lateinisch lernte, pflegte er sich mit einem Knüttel zu schlagen, wenn er meinte, für seine theologischen Vorbereitungen nicht genug getan zu haben. Die Psychologie dieses Menschen ist ein Zeichen der Zeit, die in ihren Großen zu den ursprünglichsten Fragen und Lösungen zurückkehrt und auch in ihrer Allgemeinheit vielleicht viel mehr Sinn für die primären Instinkte hat als die vergangenen Jahrhunderte. Seit dem Barock ist solches kaum mehr vorgefallen; höchstens in der Zeit des Sturms und Drangs, und es gibt Augenblicke, wo der magere, rothaarige und sommersprossige van Gogh an einen fremdartigen Ekstater des ausgehenden 18. Jahrhunderts, an den jungen Schiller erinnert.

Wie van Gogh liebte Gauguin das, was er das Barbarische nannte. In einem feinen Essay über Gauguin und van Gogh schreibt Maurice Denis, das Wort Temperament habe in van Goghs Mund immer etwas von romantischer Bestialität an sich gehabt. Wenn van Gogh *La Terre* und *Germinal* liebte, so meinte er natürlich nicht die naturalistische Darstellung im Einzelnen, sondern den Animalismus des Gegenstandes und der Anschauung. So sehr sich Gauguin von van Gogh unterschied, Barbarisches war in beiden. Gauguin selber sagte einmal von seiner Kunst: „das Barbarische sei für ihn ein Verjüngungsmittel; er sei weit, weit zurückgegangen, weiter als bis zu den Pferden des Parthenon, zurück bis zum Holzpferdchen seiner Kindertage“.

Man kann sich diese Tatsache nicht tief genug einprägen. Sie ist eine der Quellen der neuen Kunst. Und diese Quelle ist wahrhaftig keine zufällige Entdeckung. Sie wurde von der Logik unserer Zeit gesucht und gefunden. Wir reden sehr einfältig von Naturvölkern. Ihr Leben ist das Gegenteil des Naturalismus. Nichts ist so sehr auf Formeln gebracht wie ihr Dasein. Ihre Kunst ist geradezu zeremoniös — zeremoniös freilich mit kolossalem Naturgrund.

Solchen Naturgrund vermochte selbst Gauguin nicht mehr zu erwerben. Aber jedenfalls liegt auch kein unbedingter Widerspruch darin, daß er, so sehr er das Barbarische liebte und brauchte, es immer wieder mit einer echt lateinischen Klassizität verbunden hat. Denn das tat er. Man fühlt dabei einen Unterschied der Rassen in unserem abgeschliffenen Europa; und der Unterschied zwischen den beiden Barbaren van Gogh und Gauguin ist schließlich doch so groß wie der zwischen Rembrandt und einem Italiener der Renaissance. Das fällt zunächst technisch auf. Van Gogh malte als „tachiste“, wie die Franzosen sagen; er malte pastos, breitstreckig. Von Gauguin sagten italienische Kritiker, er male als „frescante“, das heißt als Freskotechniker. Es ist auch charakteristisch, daß Gauguin und Cézanne einander im Grunde nicht leiden konnten. Cézanne pflegte mit einer gewissen Ablehnung von Gauguin zu sagen: „Er war kein Maler; er hat nur chinesische Bilder gemalt.“ Chinesische Malerei war für Cézanne das Gegenteil der Malerei überhaupt oder richtiger vielleicht des Malerischen. Er sah in ihr vor allem jene vollkommene konventionelle Zeichnung, die über das Japanische so weit hinausgeht. Unbedingt mußte Cézanne die Größe der chinesischen Anschauung, einer Anschauung, neben der die Japaner ebenso verschwinden wie die Impressionisten neben Cézanne, fühlen und bewundern. Er war von den Chinesen — man möchte sagen: nur — durch das Mittel getrennt, nicht eigentlich durch die Anschauung. Cézanne war Maler, und zwar der am weitesten vorgeschrittene Maler von 1900. Niemand wußte damals so rein wie er, was Malen heißt. Gauguin wußte es nicht annähernd so sehr. Das Konventionelle an Gauguin mußte Cézanne verehren. Aber das Zeichnerische war ihm nicht genug. Dafür war noch viel zu viel von Delacroix in ihm. Gauguin wollte stumpf malen. Er grundierte seine Leinwand in dicken Schichten von weißer Leimfarbe und belegte sie mit ganz dünnen Farbenflächen, die er durch einen gewählten Kontur begrenzte. Nicht ohne Grund

behauptete Denis, der diese Technik genau untersucht und wohl auch selber experimentierend angewandt hat, Gauguin habe seine Bilder mehr gestiftet als gemalt. Der Gegensatz zur Art Cézannes und van Goghs ist flagrant. Freilich liebte auch Cézanne die lateinische Kultur der Italiener. Aber wenn Gauguin den Quattrocentisten nahe kam, so liebte Cézanne die wahrhaft malerischen Venezianer des 16. Jahrhunderts, denen die lateinische Form nicht statuarisch und nicht zeichnerisch, sondern durch die wallende und flimmernde Farbe gedieh. Cézanne hatte ein unendlich feines Auge für die Nuancen der Atmosphäre. Gauguin hatte auf der Höhe seiner Kunst für Luftprobleme kein Organ mehr; sie schienen ihm unwesentlich für eine Kunst, die auf das Symbolische geht. Aber vielleicht ist der Ursprung seines Stils enger. Vielleicht war für Gauguin eine ausgesprochene malerische Bewältigung der Form — im Sinne Cézannes oder auch van Goghs — gar nicht möglich. Denis spricht einmal bei Gauguin von italienischer Rhetorik. Das Wort bezeichnet zunächst etwas Erhabenes. Es bezeichnet den Sinn Gauguins für eine objektive Komposition. Aber es bezeichnet auch eine Grenze. Es bezeichnet das Fehlen einer sinnlich ganz ausgefüllten Anschauung, wie Cézanne und van Gogh sie haben. Und schließlich ist die Handhabung einer rhetorischen Konvention niemals ohne einen gewissen Effektizismus möglich. Vielleicht hat Gauguin von Ingres im Verhältnis mehr gelernt als van Gogh von Rembrandt und Hals oder Cézanne von dem Veronese, dem Tintoretto, dem Greco und Delacroix. Cézanne und van Gogh erscheinen gleichsam unvermittelter. Wir dürfen uns bei Gauguin nicht durch den unsagbaren Zauber der Sache beirren lassen. Es kommt dazu, daß Gauguin es wirklich versucht hat, in der Art Cézannes anzuschauen — ohne das Ergebnis, das Cézanne aufweist. Es gibt auf die Dauer immer häufiger Momente, in denen Gauguin lange nicht so absolut sicher erscheint wie die beiden anderen. Und es kommt dazu, daß Gauguin neben allen seinen sinnlichen Begabungen einen nicht gemeinen dialektischen Intellekt besaß. Es war nicht anders möglich, als daß von diesem Intellekt ein Element von sehr fühlbarem Rationalismus in seine Malerei einströmte. Wir kennen die Welt, die er gemalt hat, nicht aus eigener Anschauung; und darum ist es schwer, zu unterscheiden, wie viel von seiner Form in der Sache lag und wieviel davon seinem lateinisch disponierenden Geist entstammt — zu unterscheiden, ob sein

Wert wirklich jene höchste Objektivität verkörpert, die zwar niemals im Gegenständlichen lebt, aber ebensowenig die Fülle der Gesichte vergift, die eine formale Anschauung aus der ewigen Natur zieht.

Im übrigen wäre es Torheit, aus diesen Empfindungen feste Einwände zu formulieren. Davon kann keine Rede sein. Gauguin hat die natürliche Anschauung nie ernstlich verloren. Im Gegensatz zu seiner Jugend, in der er die Dinge spielend bewältigte, arbeitete er in seiner erotischen Zeit sehr schwerfällig. Er sagte einmal, „er müsse immer erst das Urwesen der Pflanzen, Bäume, der ganzen mannigfaltigen, launenhaften Natur in sich aufnehmen“, bevor er daran denken könne, etwas auszudrücken. Wir dürfen inmitten der künstlerischen Abstraktionen, die sich in der gegenwärtigen Kunstrevolution entwickeln, niemals diesen Teil der Anschauung Gauguins vergessen. Sein Wort ist kostbar: er spricht von der „mannigfaltigen, launenhaften Natur“. Er deutet damit an, daß auf die Dauer die künstlerische Form nie resillos aus einer erfahrungslosen Anschauung, aus einem gleichsam a priori produzierenden Formgeist gewonnen werden könne und daß es immer darauf ankomme, die Anschauung mit dem Wesen der Dinge zu erfüllen.

Wir dürfen auch nie vergessen, daß Gauguin, der Lateiner, Geschicklichkeit verschmäht hat. Er hat die artistische Schablone gehaßt. Ein ständiges Wort von ihm lautete:

„Wenn meine rechte Hand zu geschickt würde, so würde ich die Linke nehmen, und wenn meine Hände zu geschickt wären, so würde ich mit den Füßen malen.“

Die öffentliche Meinung hat beschlossen, daß die Jungen der Gegenwart nicht an Geschicklichkeit, sondern am Gegenteil leiden. Aber wahrscheinlich beruht die größte Gefahr der modernsten Kunst gerade in ihrem fabelhaften Können: in der unerhörten Geschicklichkeit, mit der sie die Formen der neuen Anschauung handhabt. Und wenn die Rolle des warnenden Propheten nicht allzu lächerlich wäre, so könnte man den Enkeln der Großen zurufen, sie möchten es nie verlernen, so innig ungeschickt zu sein wie sie. Van Gogh bewunderte — den Kunstmaler Meissonnier. Das klingt absurd. Allein man muß nur wissen, was es bedeutet. Es bedeutet den Respekt des Stammelnden, der gleichwohl im Grunde nie so schamlos werden könnte, die geringste Kunst mit der Quintessenz der Routine aller Jahrhunderte zu vertauschen.

Siebentes Kapitel

Die deutschen Sezessionen

Die deutschen Sezessionen sind im großen und ganzen die Organisation einer Malkultur, die auf der impressionistischen Anschauung beruht.

Die Definition stimmt nicht genau. Die deutschen Sezessionen enthalten auch anderes; man kann Stück schwerlich zum Impressionismus zählen, und außer ihm zeigten sich in der Sezession nicht wenige Künstler, die über das rein Malerische des Impressionismus hinaus mit mehr oder weniger Glück einen — bedienen wir uns des bequemen Wortes — idealen Stil anstrebten. Auch Leistikow gehörte der Sezession an: Leistikow, in dessen klargesehenen, ja beinahe mystisch übersichtlich angeschauten Landschaften aus der Markt wir einen feinen Stilwillen achten und um so höher achten, je tiefer Leistikow ursprünglich in den naturalistischen Berliner Bewegungen engagiert gewesen war. Auch Thoma hat sich der Sezession angeschlossen. Und für einen der Großen in der Sezessionistenbewegung, für Trübner, ist der Schulname Impressionist ganz gewiß zu eng. Haider war Mitglied der Sezession. In ihren Ausstellungen fand man auch Lenbach. Liest man die sezessionistischen Manifeste, die in den Anfängen — zu Beginn der neunziger Jahre — erschienen sind, so ist von einem förmlichen Bekenntnis zu den malerischen Grundsätzen des Impressionismus nicht die Rede. Benno Becker formulierte in einer Besprechung der ersten sezessionistischen Ausstellung in München den sezessionistischen Gedanken so:

„Der Hauptpunkt des Sezessionsprogramms ist die Forderung einer künstlerischen Ausstellung ohne jeden Kompromiß. Keine Verkaufsware, keine Schablonenmalerei; nur eine beschränkte Anzahl von Bildern, in intimen Räumen aufgehängt . . .“

Es schien sich also um die Frage der Qualität schlechthin und um die Frage der Ausstellungsästhetik zu handeln. Man

widersprach dem Ausstellungsbetrieb der Künstlergenossenschaft und der unübersehbaren Internationalen: den überlieferten Institutionen, die Unmassen von Bildwerken auf den Markt brachten und diesem Verfahren, dem System des Münchener Glaspalasts, bis auf den heutigen Tag entsetzlich treu geblieben sind. Man widersprach der Duzendware, die in den Ausstellungen der Künstlergenossenschaften geduldet wurde und bei den Internationalen gar ganz Europa repräsentieren half. Man widersprach einem Ausstellungsprinzip, das einen wesentlich wirtschaftlichen Ausstellungszweck — den Zweck des Verkaufs — nur durch eine gerade gegenüber konventionellem Durchschnitt ultratolerante Jury ästhetisch revidierte. Die Künstlergenossenschaft konnte indes gerade darauf hinweisen, daß sie als wirtschaftlicher Verband in die Welt getreten war. Den Sezessionisten erschien dieser Gesichtspunkt ungenügend. Sie forderten künstlerische Gesichtspunkte. Der wirtschaftliche Ausstellungszweck wurde von ihnen als Nebensache behandelt. So traten die Sezessionen zunächst lediglich als Organisationen auf, die eine radikale Abscheidung des Nurverkäuflichen, eine prinzipielle Darbietung der Qualität und eine Darbietung in mäßigen Mengen forderten. Mit diesem Willen konstituierte sich die Sezession 1892 in München, bald hernach in Berlin, Weimar, Düsseldorf, Karlsruhe und Stuttgart und schließlich auch in anderen deutschen Städten.

Wenn man nun in der Zeit, in der sich die deutschen Sezessionen in dem Weimarer Kartell — dem Deutschen Künstlerbund — zu einer interlokalen Organisation zusammenschlossen, um 1903, den künstlerischen Gesamtcharakter der Sezessionen zu überblicken versuchte, so ergab sich immerhin der Eindruck einer künstlerischen Gemeinsamkeit, die nicht nur auf dem allgemeinen Prinzip der Qualität, sondern objektiv im ganzen doch auch auf einem verbindenden Schulgedanken beruhte. Dieser Schulgedanke war ungefähr eben das, was wir Impressionismus nennen. Der Impressionismus trat da freilich nicht mit jenem folgerichtigen Radikalismus auf, den wir in Frankreich wahrnehmen. Dazu fehlte es den Deutschen an der Konzentration des Künstlerischen in einer Hauptstadt von einer Jahrhunderte alten Kultur der Form und an französisch radikalem Abstraktionsvermögen. Aber er hatte im ganzen doch die Merkmale der Art. Überall, wo Sezessionen auftraten, entwickelten sie sich schließlich stark in dieser Richtung. Um die Jahrhundertwende entstand eine Sezession in Japan. Sie ahmte den ungefähren Im-

pressionismus der europäischen Sezessionen nach. Der europäischen: denn was in Deutschland geschah, wurde auch in anderen Ländern, in Rußland, in Ungarn, in Skandinavien ein Niveau der Zeit.

Könnte man sagen, daß der Stil der deutschen Sezessionen auf bestimmte Ahnen zurückgeht, dann wären Spitzweg und Menzel diese Ahnen. Man könnte hier auch Busch erwähnen: Busch, den Maler, den Nachfolger der Teniers, Hals, Ostade, der als Maler für die Kunst zuletzt doch mehr gewesen ist als der Zeichner, obwohl er selber mit der Feinheit des wahren Talents seiner malerischen Begabung mißtraute. Es scheint ein Gesetz zu sein, daß sich die deutschen Künstler irgendeinem Genre opfern; sei es das harmlose oder das satirische. Um so merkwürdiger erscheinen die, die im Genre nicht untergehn. Wenn man bei Spitzweg das Anekdotische, das Genremäßige, die im Grunde doch klägliche kleinbürgerliche Münchnerei abzieht, kurz das, was die Spitzwegliebhaber bis hinauf in die Kreise der künstlerisch Urteilsfähigen als Hauptsache oder mindestens als sehr willkommene Beigabe entzückt, dann bleibt immerhin ein deutscher Künstler übrig, in dem sich köstliche Formen der Fontainebleauer und der französischen Impressionisten wie in einem deutschen Corot gesammelt zu haben scheinen. München war im Leben Spitzwegs eben doch das Erstickende, die Reise mit Schleich nach Belgien, England und nach Paris eben doch das Befreiende, soweit bei Spitzwegs starkem angeborenem Talent Einflüsse wesentlich werden konnten.

In das Idiom Berlins überfetzt gilt Ähnliches von Menzel. Auch bei ihm hat das Genre die reine Formalität der Anschauung gebrochen. Auch bei ihm hat Paris als Malerei und als Kulturklima das Beste getan — soweit sein sehr ursprüngliches Talent auf Einflüsse überhaupt angewiesen war. Bei beiden war die reifste malerische Formel ihrer Zeit potentiell, ja fast tatsächlich schon vorhanden, als sie nach Paris gingen. Sie waren ungefähr zur selben Zeit dort: in den fünfziger Jahren. Ein Unterschied besteht freilich: Spitzweg ist nach dieser Fahrt, auf der es ihm wie Schuppen von den Augen fiel, als Maler immer freier geworden. Sein kostbares Talent hatte sich gefunden und ließ sich durch München nicht mehr beengen. Menzel hat sich späterhin verloren. Seine beste Zeit lag zwischen 1840 und 1870. Die kulturlose preußisch-deutsche Gründerperiode, die auf den Krieg von 1870 folgte, hat ihm die Lust genommen. Im Süden blieb die politische Neuerung zunächst ohne Einfluß.

Im Norden wurde sie fühlbar. Dort entwickelten sich akute Krisen, aus denen Zukunft hervorgehen sollte. Menzel stand inmitten aller dieser Krisen, die zunächst nur etwas Widerwärtiges bedeuten konnten. Er war im Grund mit seiner so neuen Malerei auf einen feinen Konservatismus gestimmt: gerade wie Spitzweg. Der konnte ihn verwirklichen. Menzel konnte es nicht, weil es die Umwelt nicht erlaubte. Wie Chodowiecki stand Menzel eigentlich in der französischen Tradition Berlins, die mit den Réfugiés gekommen war und vom alten Fritz — aber nicht von Wilhelm I. und noch viel weniger von Wilhelm II. gelebt wurde.

In einem entzückenden Essay über Menzel hat Jan Veth Menzel als den Typus des alten Preußen dargestellt. Er wagt es sehr wohl, Menzel als einen Preußen von Rasse zu bezeichnen, wiewohl er sich des Begrenzenden, ja Verhängnisvollen dieser Bezeichnung im Zusammenhang von Kunstfachen wohl bewußt ist. Er nennt Menzel einen Preußen etwa in dem Sinn, in dem man Chodowiecki einen Preußen nennen kann. Er sieht in Menzel nicht „einen Preußen nach dem Krieg“: nicht „einen Leutnant mit dem frisierten Schnurrbart und dem Korsett — nein, einen altmodischen, rechtschaffenen Preußen, der ein vortrefflicher Beamter, ein vielleicht noch vortrefflicherer Geschichtsforscher oder Naturforscher und jedenfalls am allerwenigsten ein Parvenü ist“. Er sieht in ihm den Typus des scharf denkenden und hartnäckigen preussischen Bürgers, der einen begrenzten Horizont hat, aber „groß ist in hart durchgeführter Ehrlichkeit“, bedingungsloses Vertrauen verdient, durch nichts abgelenkt werden kann und in der alles Unsachliche ausschließenden Hingabe an seinen Beruf „dem Herzensleben der Menschen fast feindlich gegenüber steht“. Er nennt ihn einen preussischen Positivisten und einen zähen Pütjerer. Es kann nun aber nicht energisch genug gesagt werden: in dem Vergleich des Preußen Menzel mit dem Preußen Chodowiecki trifft es sich sehr merkwürdig, bezeichnet es etwas höchst Wesentliches, daß bei beiden der französische Kultureinschlag die feinsten Instinkte ausgelöst hat. Das soll nicht heißen, daß Chodowiecki und Menzel Franzosen sind und das Beste nur von den Franzosen gelernt haben. Sie haben die kostbarsten Anregungen von Frankreich bekommen; aber der edle Naturgrund war in ihnen. 1853 kam Menzel zum erstenmal nach Paris. Er malte das „Théâtre Gymnase“. 1867 kam er zum zweitenmal nach Paris. Damals malte er die glänzende

Impression des „Ausstellungsrestaurants“. Es sind die Werke, die für die Unsterblichkeit Menzels vielleicht das Meiste getan haben. Aber bemerkenswert ist nicht nur, daß diese Dinge in Paris gemalt wurden, sondern daß Menzel sie in Paris geradezu aus dem Ärmel geschüttelt hat. Er war zu diesen Leistungen reif, als er nach Paris kam. Zuvor hatte er schon in seiner preussischen Heimat Dinge gemalt, die in der Richtung auf dieses Ziel lagen. In den vierziger Jahren hatte er, ein unbegreiflich vereinzelter Bahnbrecher, eine Impression gemalt, die einen Neubau und Arbeiter darstellt. Das Bild ist so modern, wie es sonst nur ein Bild sein konnte, das fünfzig deutsche Jahre später gemalt und in einer deutschen Sezession ausgestellt worden wäre. Der lebendige Geist für das Wirkliche, der impressionistisch erregte Sinn für das unvermittelte Auftauchen einer solchen Situation und die Gabe, die Situation mit dem angepaßten künstlerischen Mittel zu bewältigen — dies alles erscheint wie eine Leistung von 1890. Allerdings dürfen wir an dieser Stelle eine wichtige Tatsache nicht vergessen. Menzel hatte 1845 in Berlin eine Constableausstellung gesehen und diese Ausstellung hat den größten Einfluß auf ihn gehabt. Freilich kann ihm auch diese Feststellung nicht den Ruhm seiner immanenten Kraft nehmen.

Es ist unnötig, aufs neue auszuführen, daß der Menzel der späteren Jahre, der Menzel nach 1870, von der Höhe seiner mittleren Jahre herabgestiegen ist, daß ihn das neudeutsche Régime künstlerisch genau in dem Maße beeinträchtigte, in dem ihn das Verhältnis zu Frankreich zuvor gefördert hatte. Zwar konnte er nun ebenso wenig von außen her aller Möglichkeiten beraubt werden, wie ihm vorher alle Möglichkeiten von außen her, von Paris, gegeben worden waren. Die Kunst war in ihm. Aber das heißt nicht, daß er nichts verlieren konnte. Das außerordentliche Buch Meier-Graefes über den jungen Menzel hat gezeigt, wie sehr er verlor. Selbst die Epoche des „Eisenwalzwerks“, das 1875 entstand, wog die sechziger Jahre mit dem Pariser Aufenthalt nicht auf.

Die Geschichte Menzels ist an dieser Stelle weniger um ihrer selbst willen von Wichtigkeit; sie liegt nicht mehr unmittelbar im Bereich der Geschichte der Gegenwart, obwohl der Meister erst 1905, zwanzig Jahre nach Spitzweg, gestorben ist. Sie interessiert uns hier mehr wegen ihrer allgemeinen, einleitenden Bedeutung. Sie stellt das Problem, um das es sich bei der Geschichte der deutschen

Sezessionen in erster Linie gehandelt hat: das Problem des Verhältnisses der neueren deutschen Malerei zur französischen. Wir haben das Problem schon an der Geschichte Leibls wahrgenommen. Die erste deutsche Sezessionistengeneration war von diesem Problem erfüllt: Trübner, Liebermann und Uhde.

Man wird Trübner nicht gerecht werden, wenn man ihn lediglich aus den freilich glänzenden und stets unterschätzten Werken seiner relativ impressionistischen Spätzeit heraus beurteilt. Man sieht ihn nur richtig im Zusammenhang mit Leibl und dem Leiblkreis, mit der Generation, die in den siebziger Jahren in ihrer ersten Blüte stand. Von da aus gesehen verändert sich auch das Licht, in dem die späteren Werke erscheinen. Man sieht sie mehr kosmisch. Sie gewinnen an Funktionswert, indem sie zum Glied eines prachtvoll ausgebreiteten Körpers werden. Sie sind das Werk eines Meisters, der stark genug war, zwei in sich vollkommene Zeitalter der Stilgeschichte zu bewältigen.

Trübner war Südwestdeutscher. Er entstammte jenem alten Kulturland, das die Römer in die Grenzen ihres Limes, die Bourbons in den Einflußbereich ihres barocken Cäsarismus, die Bonapartes in den Kreis ihrer Rheinbundspolitik hineingezogen haben. Er entstammte einer historischen Kultur, die mit Elementen romanischer Rasse und Bildung durchsetzt ist. Trübner wurde in Heidelberg geboren, wo sein Vater eingefessener Goldschmied war. Wie Frankfurt, wo Trübner späterhin — vielleicht einer unbewußten, aber tiefeingeborenen Notwendigkeit der Rasse und des Naturgefühls folgend — viele Jahre zugebracht hat, ist das rheinfränkische Heidelberg, die Residenz verwöhnter Dynasten von Ottheinrich bis Karl Theodor, einer fremdartig weichen, einer paradiesischen Atmosphäre teilhaftig. Die Bergstraße ist so schön wie französische Landschaft. Die Nähe Frankreichs gab dem deutschen Südwesten und seinem seit Jahrhunderten bedeutendsten Künstler die Gewähr für jene unmeßbaren und dennoch im tiefsten wirksamen kulturellen Anregungen, die den oberrheinischen Kulturkreis dem französischen Lebenstypus verwandt machen. So viel Falsches und Peinliches er brachte: der Rheinbund war eine Gründung, die des Sachlichen keineswegs entbehrte. Von hier ab werden die kulturellen Traditionen, die dem Kunstwerk Trübners vorangehen, unmittelbarer. Der dritte Napoleon suchte die Überlieferungen des Rheinbunds aufrecht zu erhalten. Diese Politik sprach sich in den Formen des



Wilhelm Trübner: Der Sohn des Rüstlers in einer Rüstung



Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München

Fritz von Uhde: Zwei Mädchen im Garten

täglichen Daseins aus. Georg Fuchs verweist in seiner Monographie über Erübner darauf, daß man auch im biedereren Großherzogtum die Welt des Constantin Guys fühlte. Baden-Baden war in der Zeit des zweiten Kaiserreichs ein Weltbad von französischem Zuschnitt, das wie die zeitgenössische französische Kultur selber dem französischen Lebenston spanische Rhythmen und englischen Komfort anpaßte. Fuchs erinnert daran, daß Erübner seine Jugend in der unmittelbaren Nähe einer Frau vom Typus der Aquarelle des Guys verlebte. Damals wohnte in Heidelberg die berühmte Tänzerin Pepita, eine Frau von der Prägung der Kaiserin Eugenie, die mondäne Pariserin aus Madrid. Sie kaufte ihre Juwelen im Haus des alten Erübner. Dem jungen bedeutete sie jene erste erotische Vision, die für ein Leben bestimmend bleibt und auch die Säfte einer Kunst erwärmt.

Erübners Kunst ist innerhalb der deutschen Malerei so ungewöhnlich formal, daß man von seinem Werk hinweg unmittelbar an die abstrakte Formalität der französischen Kunst denken muß. So frei ist das reine malerische Mittel fast nur von den großen Franzosen gehandhabt, die auf eine ältere und zumal ununterbrochene, ja von Jahrhundert zu Jahrhundert immer stärker konzentrierte ästhetische Überlieferung zurückblicken können, so daß sie wirklich wissen, was reine Form ist und wieso Kunst nichts ist als Läuterung der Sache zur Form.

Mit dem Romanismus Erübners, wenn man so sagen soll, mit dem geborenen Romanismus seiner Instinkte hängt das zusammen, was man den Konservatismus Erübners nennen könnte. Es muß jedem auffallen, der Kunst überhaupt zu sehen vermag, daß Erübners Kunst selbst in ihren am weitesten greifenden Dingen, in den mit breitem Pinsel und ungehemmter grüner Farbe gemalten Impressionen der letzten zwei Jahrzehnte, einen konservativen Ton wahr. Wir in Deutschland kennen fast nur die groben Extreme: entweder suchen wir mit Affektation die Haltung altmeisterlicher Kultur — und dann bringen wir fatale Posen im Stil Lenbachs hervor; oder wir sind revolutionär und verlieren um so mehr alles Verhältnis zur Überlieferung, als wir keine zusammenhängende Überlieferung haben und die Geschichte des deutschen Stils seit dem Dreißigjährigen Krieg in Brüchen und Moden erlebten. Es ist das Merkwürdige bei Erübner, daß er zu solchen Ausichten drängt und darüber hinaus ein Werk geschaffen hat, das auf einer sichernden

Überlieferung zu beruhen scheint. Wir mögen an irgendeinen neuen Trübner denken, an irgendein Bild seiner sezeßionistischen Periode, etwa an einen jener Postillone mit hellblauer Uniform, mit grünen Schatten im roten Gesicht, die von den grünen Waldbäumen zurückfallen, oder an eines jener Reiterbildnisse des alten badischen Großherzogs, auf denen der Gegensatz zwischen der hellen blauen Uniform und dem Baummilieu noch toller wird: wir haben einen Moment das Gefühl einer ganz krassen Tat, aber sofort fühlen wir dann wieder das Abgemessene auch dieser Kunst. Vor den herrlichen Werken, die Trübner in den siebziger Jahren geschaffen hat, vor jenen noblen Bildnissen, Genrebildern — *sit venia verbo* — und Hundebildern haben wir vollends das Gefühl, einer geradezu altmeisterlichen Kraft gegenüberzustehen. Nicht einer jener Kräfte, die es darauf ablegen, altmeisterlich auszusehen, sondern einer jener Kräfte, denen eine reiche Tradition und ein durch diese Tradition legitimiertes konservatives Kulturgefühl altmeisterliche Instinkte in ein kräftiges und reines Blut gelegt hat. Das Buch des genannten Biographen betont das Konservative in Trübner mit Recht. Fuchs macht den Versuch, Trübner aus dem kultivierten deutschen Bürgertum der Zeit vor 1870 abzuleiten: aus jenem Bürgertum, das noch einen sicheren Takt besaß, wenn es sich wohnlich einrichtete, aus jenem Bürgertum, das noch etwas vom Stil der Untertanen des ersten Kaiserreichs an sich trug, wiewohl es diesen Stil von einer Zwischenstufe, dem Biedermeiertum, übernommen hatte, aus jenem Bürgertum, das von den Greueln der Gründerzeit noch nichts ahnte und sein Leben in qualifiziertem Wohlstand und in qualifizierter Ordnung dahinbrachte.

Trübner liebte die Loyalität des Stils der Stadt, in der er viele Jahre lebte. Er liebte die ordentliche Beziehung der klassizistisch stillen alten Bürgerstraßen von Karlsruhe auf das barocke Schloß. Aber mit dieser Loyalität, die zu den Traditionen seines Lebens gehört und zu der seine Militärbilder, die Kinder seiner Vorliebe, in einem gewissen Verhältnis stehen mögen, ist seine Kraft keineswegs erschöpft. Trübner ist nicht nur der Biedermeier, der sich für Militär, für seinen Hof und wohl auch für bürgerliches Genre interessiert, sondern er ist auch der Abkömmling einer Generation, die eine Revolution gemacht hat. Durch seinen Lehrer Canon steht er zu Waldmüller im Verhältnis. Wie Waldmüller selber ist er zu gleicher Zeit von einem loyalen Konservatismus und von sehr radi-

kalen Kräften erfüllt. Es ist vielleicht zu wenig bekannt, in welchem Maß Waldmüller politischer und künstlerischer Frondeur gewesen ist. Die Mischung ist seltsam, aber sie ergab etwas Schönes. Rein auf Malerische bezogen bedeutet sie folgendes: derselbe Trübner, der mit seiner grundsätzlichen Allaprimamalerei ein ganz revolutionäres darstellerisches Prinzip verkündete, betrieb auch die betonteste impressionistische Allaprimamalerei niemals mit Lärm, sondern immer mit jener vornehmen Diskretion, die einem durch alte Kultur erzogenen Menschen auch die revolutionären Instinkte mit dem Takt des Geschmacks und mit der Sicherheit eines von vornherein beruhigten Könnens ausstattet. Und weiter: derselbe Trübner, der mit dem feinen Anschein des Konventionellen Genremotive von seiner Malerei nicht ausschloß, erhöhte die bürgerliche Genrekunst durch seine im Grunde nur auf Formales gerichtete Kraft zur lautersten Malerei. Er hat würstebegehrende Hunde gemalt, als ob er einer der malenden Kleinbürger der Zeit wäre, die Münchner Dackel im Bilde züchten; aber Trübners Tiere sind durch die größte Anschauung gesehen und mit dem straffsten Pinsel, mit der radikalsten Farbe gemalt.

Innerhalb der künstlerischen Laufbahn Trübners gab es nicht viele reale Berührungen mit der französischen Malerei. Die erste Fühlung mit der Pariser Malerei gewann Trübner bei der großen internationalen Ausstellung von 1869 im Münchner Glaspalast, also auf dieselbe Weise wie Leibl. Zu Anfang der siebziger Jahre wurden in dem glänzenden Leiblkreis in München französische Anregungen verarbeitet. Trübner war neben Leibl der Bedeutendste dieses Kreises. Immerhin konnte ihm der Thoma von damals nützen, und es soll dem alten Meister nicht vergessen sein, daß er in seiner besten Zeit dem jungen Trübner von Manet erzählte und damit die kultiviertesten Triebe Trübners wecken half. Trübner selber war nur kurz in Paris: vorübergehend bei der Weltausstellung von 1878. Aber noch ein zweites Mal erfuhr er den Einfluß der Franzosen. 1890 kam in München eine neue Generation herauf: Liebermann, Corinth und Slevogt übernahmen im neuen München die künstlerische Führung. Uhde, der Sezessionspräsident, kam dazu. So wurde Trübner zum zweitenmal vom Wert der französischen Malerei berührt. Aber so wenig wie seine ältere Malerei verriet seine neue, die hellere, breitere, mehr pastose und wahrscheinlich im ganzen noch formalere, eine beschämende Ab-

hängigkeit von französischen Vorbildern. Er hat zwar niemals einen so fabelhaften Gallizismus gesagt wie Leibl, als er die Cocotte malte. Aber das kann nicht bedeuten, daß die deutsche Originalität seiner Malerei im mindesten kulturarm wäre. Erübner ist einer von denen, die eine hohe Auslandskultur über die Grenze herüber fühlen und an ihr Anteil haben, ja sie beherrschen — fast ohne sie gesehen zu haben, weil sie selber von Hause aus von der vornehmsten künstlerischen Rasse sind. Es bedurfte kaum der speziellen Anregung. Das sozusagen Französische — das Französische als sachliche Kategorie malerischer Kultur, natürlich nicht als Nationales — war in ihm. Es konnte bei ihm in einer so hochstehenden deutschen Schule wie der des Wilhelm Diez beinahe ebensogut zum Durchbruch kommen als in Frankreich selbst — eben weil es von vornherein im Blut und in der Generation war, so wie das Romanische tief in Feuerbach war.

Es ist Mode geworden, den jüngeren Erübner, den der siebziger Jahre, zuungunsten des älteren zu überschätzen, und just bei denen, die in Erübner den jüngeren Zeitgenossen Courbets und Manets lieben. Da ist es immerhin merkwürdig, daß Erübner organisch eine ähnliche Entwicklung genommen hat wie der spätere Manet. Davon abgesehen: der ältere Erübner erscheint malerisch konsequenter als der frühere. Der Kritiker findet das berühmte Farbenviereck des älteren Erübner unfruchtbar. Nichts lächerlicher als dies. Wenn wir den jüngeren Erübner unverhältnismäßig einschätzen, so ist am Ende — wer weiß? — auch bei den zuverlässigsten Ästhetikern noch das Restchen Naturalismus, Altmeisterlichkeit, Psychologie, Genre und Literatur, kurz das Atom Stofflichkeit vorhanden, das man bei dem frühen Erübner allenfalls noch finden kann und zwar vielleicht gerade deswegen finden kann, weil er das Malerische, das Formal-Schöne so stark betont, wie es junge Begabungen wohl tun. Gerade diesen Rest hat der neuere Erübner mit einer wunderbaren Spannkraft, mit einer wunderbaren Fruchtbarkeit überwunden. Das Motiv ist bei ihm nun wirklich ganz still geworden, ob er Portraits oder Pferde oder Landschaften malt. Alles ist nun restlos in malerische Fläche überetzt, und die Disziplin seiner persönlichen Kultur trägt dazu bei, dem überaus einfachen malerischen Mittel, dem farbigen Quadrat, im Aufbau eine unerhörte Straffheit zu geben. Wer die Konsequenz dieser formalen Entwicklung nicht sieht, ist zu bedauern. Wir sentimentalisieren

uns in den neueren Thoma hinein und unterschätzen den früheren lächerlich. Aber da, wo wie bei Trübner die neuere Entwicklung die ältere wirklich vollendet, ja übertrifft, versagt unsere kritische Intelligenz und die Rezensenten phantасieren etwas von einem heruntergekommenen Trübner.

Trübner war eine jener ganz seltenen Kräfte, die nie schwächer zu werden scheinen. Im siebten Jahrzehnt seines Lebens hat er mit einer geradezu unwahrscheinlichen Produktivität noch kostbare Dinge gemalt, die nicht bloß das Niveau seiner Vergangenheit halten, sondern durch eine höchste Sachlichkeit des Naturgefühls und durch die hohe formale Ausschließlichkeit der zügigen Grünmalerei von Hemsbach oder Stiftneuburg beinahe einen neuen Stil in seiner Entwicklung bedeuten.

Ein Herbsttag im Jahr 1917: jähe Kunde vom Tod des Malers stürzt auf die Köpfe einer Zeit, die ekstatisch Expressionismus debattiert und Impressionismus für eine erledigte Beschränktheit der Anschauung erklärt. Ein Meister stirbt: im nämlichen Augenblick stürzt lächerlich das ganze Gefüge von Richtungsprogrammen ein, mit denen sich die Parteien der mittleren und kleinen Talente organisierte Bedeutung geben. Durch welche Richtung wäre Trübner groß geworden? Der Tod eines Malers von seinem Format erhellt die bare Unmöglichkeit aller Parteiprogrammatik in der Kunst. Richtung ist nichts. Formende Macht des unbedingten Künstlers ist alles. Die ewige Bequemlichkeit der Publikumskritik sah in dem Trübner der letzten drei Jahrzehnte nichts als den immer gleichen Freiluftmaler um jeden Preis. Daß er sich selbst durch so viele Jahre glich, dies würde — sofern es überhaupt wörtlich richtig wäre — auf seiner Höhe nur eine erstaunliche Kraft der Haltung, nur eine prachtvolle Breite, Sicherheit und Dauer der künstlerischen Haltung beweisen. Aber von Partei konnte nicht die Rede sein. Dieser Maler war nicht von Schule, wohl aber von Richtung so weit entfernt wie jene Worte in seiner Schrift über das „Kunstverständnis von heute“: „Durch das Was zu wirken war altmodisch, das Wie machte zu große Schwierigkeiten, somit glaubte man die beste Zuflucht im Wo gefunden zu haben. Selbst dem geringsten Können lag damit der Weg zum Triumph offen, denn es kam ja nur darauf an, wo der Gegenstand gemalt war.“ Dies hat der Mann gesagt, dessen freilichtmalerischen Farbenquadraten von jedem Nächstbesten Manieriertheit vorgeworfen werden

durfte. Sie waren nichts als der zügelnde Ausdruck einer Kraft, die sich auf der freiesten Höhe eine schier beispiellose, eine der Zucht gotischer Formalität verwandte Disziplin auferlegte, während gerade sie es sich hätte erlauben dürfen, locker zu lassen. Diese Zucht aber war das feste Ergebnis eines durch nichts und niemand zu bestechenden Formgefühls. Es wieder war das Zentrum einer ans Heldenmäßige rührenden persönlichen Stärke und das Erbe einer sichernden Überlieferung.

Damit sind die beiden Begriffe wiederholt, von denen eine Würdigung Trübners im besonderen immer ausgehen muß. Seine Malerei ist nicht eine neugegründete Kunst. Ohne die Spannung einer frischen Kraft im mindesten vermissen zu lassen, sind schon die frühesten Bilder wie Werke eines alten Meisters. Ungeheuer ist ihre Festigkeit. Ihre Eindeutigkeit, ihre Tiefe, ihre manchmal fast mystische Betragenheit könnte erschrecken. In den Bildern des Zwanzigers ist eine Fülle, ein farbiges Dunkel, eine formale Massivität, eine Weisheit, ein sinnliches Leuchten — kurz eine so bedingungslose Vollkommenheit, daß man vor Unbegreiflichem steht. Diese Bilder sind unbezweifelbar wie echte Verträge, die mit guten schwarzen, roten, goldenen Siegeln gesiegelt sind. Was ist dies? Es ist die Macht dessen, der aus der Tiefe der von Kämpfen ruhenden Zeiten aufsteht, die Erde von den straffen Gliedern schüttelt, gesteiften Rückgrats in die Welt schaut und mitten im Glanz der Sonne des Schöpfers sagen kann: Ich bin ein Künstler, stehe empfangend am Ende der Jahrhunderte und schenke meine Bilder den künftigen.

Feuerbach, dessen in Heidelberg ansässige feine Mutter zu dem Trübnerschen Hause in Beziehungen stand, lenkte den noch sehr jungen Trübner an die Karlsruher Akademie. Es gab dort viel Antike: aber durch den genialischen Österreicher Canon, der eine unerhörte Kenntnis der alten Meister und der Anatomie besaß und belehrend auswertete, geschah auch nachdrückliche Verweisung auf Rubens und auf die lebendigste Wirklichkeit. 1868 kam die Reise nach München. Feuerbach, Leibl, Canon, Viktor Müller, Böcklin, Lindenschmit, junge, glänzend begabte Maler wie Defregger und Grünner, ältere wie Piloty und Makart, dann Couture, Cabanel, Doré, Courbet und Manet — das waren die Namen, die in der großen Ausstellung des Glaspalastes von 1869 dem Staunenden wie Fanale entgegenbrannten. Trübner hat unter dem Eindruck

dieser Ausstellung noch 1908 in den „Personalien und Prinzipien“ geschrieben: „Später gab es im Vergleich mit dieser Ausstellung nur noch Cliquenausstellungen.“ Es folgte wieder eine Zeit bei Canon, diesmal in Stuttgart, und von 1870 ab ein beharrliches Leben in und bei München. Trübner arbeitete bei dem trefflichen Wilhelm Diez, traf den jungen Schuch — der späterhin Trübners leidenschaftlichem Interesse so viel danken sollte — und kam durch ihn an Leibl. Leibl tat alles, um Trübner zu bereichern: er brachte ihn in seinen Kreis, zu Thoma, zu Hirth du Frèsnes, Haider, Sperl, Schider, Sattler, Alt — zu allen jenen vom Glück des künstlerischen Vermögens strahlenden und rasend arbeitenden Männern, die in den siebziger Jahren München zum unbezweifelbaren Mittelpunkt des deutschen Malens gemacht haben. Welche Gespräche dieser Maler im Kaffeehaus Oberpollinger — welcher Reichtum und welche Freiheit! Welche Stadt! Von ihr aus führten fröhliche Straßen und Wege des Fleißes nach Starnberg und in den Chiemgau.

Dann kam eine Katastrophe. Es ist unmöglich, zu leugnen, daß seit dem Ausgang der achtziger, dem Beginn der neunziger Jahre, anders gesagt: seit dem deutschen Impressionismus München die ausschließliche Führerrolle einzubüßen begann. Um 1890 — und schon seit dem Rückzug Leibls in die oberbayrische Einsamkeit — bildete sich mit Slevogt, Corinth, Liebermann und Trübner ein neuer Kreis; allein er hielt nicht mehr vor. 1896 verließ Trübner München: verstimmt über jene zunehmende Stumpfheit der Münchner Kunstverhältnisse, die dem Leiblkreis die Spannung nahm und Slevogt, Liebermann, Corinth nach Berlin abdrängte. Anders als Slevogt ging Trübner, wiewohl er in Berlin Erfolg gehabt hatte, nach Frankfurt, in den Taunus, in den Odenwald, an die Bergstraße: ein durchaus süddeutscher Mensch, der innerhalb seiner Bedingungen bleiben wollte. Von dort aus, in der westdeutschen Helligkeit des Taunus, im Blühen der Bergstraße vollendete er, der früher Dunkle, die grüne Helligkeit der Landschaften seiner zweiten Epoche. Doch wiederum zwang ihn dorthin zumal auch das Bedürfnis, mit sättigenden Überlieferungen in Berührung zu bleiben. Die Frankfurter Malerei hat seit der Mitte des Jahrhunderts eine ebenso vorzügliche als bis heute wenig bekannte Tradition hervorgebracht. Gleichwohl wurde auch Frankfurt eine Zeit der Verstimmung. In Cronberg schrieb Trübner 1897 seine erbitterte und höhnische Schrift über die „Verwirrung der Kunst-

begriffe“ Diese Rundgebung ist zwar nicht durch Originalität des Gedankens und vollends nicht durch schriftstellerischen Reiz ausgezeichnet: aber sie bleibt ein traurig interessantes Zeugnis für die Beziehungslosigkeit zwischen Publikum und Künstler am Ende des vorigen Jahrhunderts.

Verfolgt man Trübners Wert zu den Anfängen zurück, so wird man sich der revolutionären Bedeutung bewußt, die diese inmitten ihrer herrlichen Gemessenheit und ihrer tiefen Traditionsfreude dennoch so radikalen Bilder, zunächst zeitgeschichtlich, gehabt haben. Wägt man das historische Verdienst Trübners, so erscheint er als einer der Führer, die ihre Zeit und damit auch uns von der bei ihm so genannten „Veroperung“ der Malerei und des Geschmacks (oder vielmehr der Gesinnung) frei gemacht haben. Trübner konnte zu Zeiten ein Farceur sein. Der müßte sich Trübners wahrlich verkehrt erinnern, der es nicht wagen wollte, seiner Scherze, Ironien und Satiren — und ihrer tieferen Bedeutung eingedenk zu sein. Die letzte Schärfe seines Witzes über die „Begebenheitsmalerei“ bleibe vielmehr für uns ein befreiender Teil seines Vermächtnisses.

Ganz absolut war dies seine Leistung, daß er — weil er Künstler war — die Begebenheit aus dem Bereich des Stofflichen in die bewegte Sphäre der malerischen Form übertragen hat. Man kennt seine Anekdotenmalerei, die das Gegenteil aller Anekdotenmalerei ist: sie ist so fabelhaft formal, daß sie sich das Herausfordernde, das Höhnische einer Publikumsanekdote leisten kann. Wohl: immer malt auch er Begebenheit. Es begibt sich auf seinen Bildern der Prozeß der Malerei. Es begibt sich die Verwandlung des Wirklichen in die höhere Wirklichkeit des Farbigen und Malerisch-Strukturalen. Auf den Gesichtern der Bildnisse, auf dem Laub der Bäume werden Siege erfochten; Siege einer Betrachtung, die stärker ist als der Gegenstand. Es vollzieht sich Geschichte in Stilleben, Landschaften, Reiterbildern und Frauenantlizen: die Schöpfungsgeschichte der gereinigten darstellenden Mittel, aus deren Schönheit das Bild entsteht.

Dies ist freilich nicht alles. Auch Trübner trug in sich den tiefen Drang nach dem pathetischen Bild. Es gibt bei ihm Kompositionen, die zu Feuerbach zurückleiten — von dem er ausging. Sie sind nicht geglückt. Sie liegen nicht innerhalb seiner Maße. Sie sind fast der ganzen Generation der sogenannten Realisten

fremd. Er vergaß zuweilen, daß er dieses Ehrgeizes nicht bedurfte — er hatte ihn auf seine Art bereits erfüllt. Es gibt in der Malerei eines Jahrhunderts, ja der Jahrhunderte nicht sehr viel, das großartiger wäre als jenes Bildnis eines Einjährigen bei den schwarzen Dragonern („Mar Höpfner“) oder als gewisse frühe Frauenbildnisse, in denen eine geisterhafte und fast Entsetzen erregende Weite des Anschauens geblieben ist.

Man sage nicht, daß diesem Maler bei seinen Lebzeiten das Rätsel des Seseitigen fremd geblieben sei, und wiederhole nicht immer die Binsenwahrheit, daß seinen Christusbildern und vollends den zahllosen neueren Landschaften der geistige oder jedenfalls der religiöse Affekt fehle. Diese Landschaften sind wie alles, was er gemalt hat, der erstaunliche Vitalitätsbeweis eines Kavaliers, der mit Frans Hals verwandt ist. Sie scheinen nüchtern, aber sie sind nur phrasenlos. Wo auch bei ihm die Not begann und endete, das lehrt ein Bild wie das „Mädchen mit den weißen Strümpfen“. Dies Bild oder der „Vorhang“ ist ein Dämon und von einem Teufel gemalt. Von da wäre es zu anderen Bekenntnissen eines Künstlers vielleicht nicht weit. Trübner verschwieg, verbiß sie. Reiter und Roß zugleich, lief er immer im eigenen straffgespannten Zügel einen scharfen, geradlinigen Gang. Das war fast alles, was er von sich sehen ließ, denn er war bis zum Offizierstyp erzogen. Es war nicht alles, was in ihm war. Dies Ganze aber können wir nicht bemessen. Wir wissen nur — können wissen, daß jedes Bild vom ersten bis zum letzten Tag die Hand eines Klassikers verriet und daß er das letzte Bild so ritterhaft aufgerichtet malte wie das erste.

Sachliche Betrachtung der Kunstgeschichte hängt nicht von der Ungunst politischer Wendungen ab. Die Rolle, die maßstäbliche Bedeutung der malerischen Formalität klassischer Franzosen des 19. Jahrhunderts muß in ihrer Tragweite immer begriffen bleiben. Bleibt sie begriffen, so ist freilich mit dem größten Nachdruck hinzuzufügen, daß mächtig in der Malerei Trübners auch das Deutsche aufgestiegen ist. Sie ist Beweis, daß jene höchste malerische Formalität, die wir schon nicht mehr mit nationalem Akzent, sondern im sachlichen Sinn einer kunstgeschichtlichen Artbezeichnung französisch nennen, weil wir sie am meisten bei den Franzosen gewahren konnten, nicht minder eine deutsche Möglichkeit bedeutet. Trübner: eine Gestalt wie Hutten. Die hohe Formalität der Kunst Trübners

wird durch eine männliche Spannung und eine Nervigkeit der Anschauung erreicht, die im eminentesten Sinne deutsch sind: deutsch wie 15. und 16. Jahrhundert.

Es ist nicht nötig, daß man das Französische an der deutschen Sezessionsmalerei gewaltsam herausarbeitet. Das Französische liegt im Objekt; es bietet sich einfach dar. Uhde liefert den nächsten Beweis.

Am Anfang seiner Existenz steht die feine Tatsache, daß seine Mutter einem vornehmen französischen Emigrantengeschlecht entstammte. Am Anfang seiner Malerei steht Paris. Und noch etwas darf man in diesem Zusammenhang erwähnen: das ausgesprochene antipreußische Kulturgefühl des jungen Uhde. Die ober-sächsische Adelsfamilie, der er entstammte, hielt — wiewohl sie protestantisch und wiewohl gar der Vater Uhdes lutherischer Konsistorialpräsident war — die Partei Österreichs: des Staats, von dem immerhin Marie Antoinette und eine Fülle französisch anmutender Rokokoüberlieferungen ausgegangen war. Zwar liebte der junge Uhde leidenschaftlich die Illustrationen Menzels zu Ruglers Geschichte des alten Fries, die ungefähr in der Zeit erschienen, in der Uhde geboren wurde, und mit denen er aufwuchs: sie entstanden um das Jahr 1840 und Uhde wurde 1848 geboren. Menzels Illustrationen haben Uhde der Kunst zugetrieben. Aber es ist charakteristisch, wie Uhde diese Illustrationen für seine südliche und westliche Kulturstimmung umarbeitete; er ahmte den unvergleichlich entschlossenen Realismus Menzels mit ahnungsvoller Lust nach — allein zum Preis der österreichischen Sache, als der echte Sproß einer älteren Kultur, als der konservativ geborene Verfechter einer vornehmeren Legitimität. Wie bei Trübner ist bei Uhde ein gewisser kultureller Konservatismus sehr unpreußischer Art nicht wegzudenken.

Bis in verblüffende Einzelheiten stimmt die Parallele mit Trübner. Trübner war immer ein Liebhaber der Uniform, der Pferde, eines Ideals militärischer Vollkommenheit. Als Uhde zum Mann wurde, schwankte er, was er werden sollte: ob Offizier oder Maler. Die Dresdner Akademie, die er 1867 bezog, war so entsetzlich öde, daß er es schließlich vorzog, zur Kavallerie zu gehen, und den Krieg von 1870 als Offizier mitmachte. Damit wurde ihm dann freilich das Militärwesen etwas problematisch; man darf nie vergessen, daß er von Anfang an bei aller Neigung zu disziplinierter Ritterlichkeit und konventioneller Offiziersromantik in verfeinerten Anschauungen lebte. Er begann neben dem Dienst wieder zu malen:

konventionelle Krokodile, Schlachtenbilder, Makartereien. 1877 verließ er den Dienst. Makart und Piloty, denen er sich vorstellte, fanden keine Zeit für ihn; so ging er zu Diez. Entscheidende Leistungen hat er aber vor seiner Pariser Zeit nicht hervorgebracht. Am Ende des Jahrzehnts kam er in die französische Hauptstadt. Die Franzosen traten ihm freilich nicht in ihrer Originalgestalt entgegen, sondern wesentlich in der Übersetzung, die der raffinierte ungarische Artist in Paris, Michael von Munkacsy, ihm darbot. Munkacsy, der nur vier Jahre älter war als Uhde und 1900, annähernd elf Jahre vor Uhde, gestorben ist, war einer jener Mitteltypen, die zwar Talent, aber kein Gewissen mit großen künstlerischen Maßstäben besitzen. Er selber hatte bei Rahl in Wien gelernt, bei einem Lehrer, bei dem der radikale Phrasen eine ursprünglich schöne Kraft überwucherte, und war dann — dies charakterisiert seinen kleinen Instinkt — zu Rnaus nach Düsseldorf gegangen, um schließlich das, was er in diesen Schulen mit Zigeunerverve gelernt hatte, ebenso routiniert mit Pariser Jargon zu amalgamieren. Immerhin war er ein Maler, bei dem man etwas lernen konnte. Er malte salonfähige Genrebilder; aber sie hatten eine gewisse, wenn auch nur sehr äußerliche Kraft der Farbe und des Auftrags. In unserer Zeit wird sein Typus in teilweise feinerer Form von Habermann und Albert von Keller repräsentiert. Unter dem Einfluß dieses Malers, an dem Uhde nicht zuletzt auch die vollkommene persönliche Eleganz schätzen mochte, entstanden Dinge wie die Uhdesche Chanteuse, die der neuen Münchner Pinakothek gehört: es kamen Bilder, in denen brillante, gleißende Helligkeiten nach festen, aber geschmäckerlichen Regeln des Arrangements aus dem Asphalt der dunklen Partien hervorprallen. Das etwa sind die kontrollierbaren Pariser Ereignisse. Sie sind nicht eben mitreißend wie die Dinge, die Leibl in Paris erlebt hat. Aber wiewohl Uhde von den Pariser Impressionisten her keine meßbaren Einflüsse erfuhr, lebte er doch in einer Atmosphäre, die ihm früher oder später zum besten dienen mußte. Sie wurde ihm später in der Erinnerung verständlich, und es sind nicht die schlechtesten Einflüsse, die erst aus der zeitlichen und örtlichen Entfernung verarbeitet werden.

Es bleibt bemerkenswert, daß Uhde, als er Paris verließ, unmittelbar zur Hellmalerei und zum Pleinairismus des Israels und Liebermanns überging. Zu Anfang der achtziger Jahre siedelte er nach Holland über; Liebermann, die Landschaft und die alten

holländischen Meister befreiten in ihm den neuen Ahde, den Hellmaler, den Mann, der auf das kostümierte Genre verzichtet, wie Diez und Munkacsy es betrieben hatten, und der die farbige Erscheinung der eignen Zeit zu sehen wagt. Ahde wurde zum realistischen Freiluftmaler; der koloristisch raffinierte Genremaler war überwunden. Das Licht wurde die bauende Kraft seiner Bilder. Es war die bauende Kraft der vorgeschrittenen europäischen Malerei des Jahrzehnts. Manet arbeitete zur selben Zeit unter denselben Gesetzen der Anschauung. Das Kostüm, das Historische verschwand zwar nicht mit einem Male unter dem Einfluß einer radikal veränderten, auf den Lichtgehalt der Farbe, auf die Einheit heller Luft gestimmten Anschauung. Mit den Anregungen, die Vermeer gab, übernahm Ahde zunächst noch den Reiz des Kostüms aus dem 17. Jahrhundert. Aber von Tag zu Tag unterschied er das Formale restloser von Dingen, die wie Kostüme trotz ihrer scheinbaren Formreize doch unter einer höheren Formlogik nur Stofflichkeiten sind. Nach Frans Hals malte er eine neue Hille Bobbe. Aber als er sich — es war im Jahre 1883 — nach einem längeren Leben in Holland endgültig in München festsetzte, war er im Besitz einer von allem Historischen freien, nur auf die malerische Darstellung des Hellen eingestellten Anschauung ein souveräner Maler der Zeit.

1883 malte Ahde die bayrischen Militärtrömler, die sich heute in der Dresdner Galerie befinden. Wir Heutigen machen uns schwer einen Begriff von der revolutionierenden Bedeutung dieses Bildes für die Generation von 1883. Feinsinnige Ästhetiker wie Cornelius Gurlitt haben an diesem Bild zum ersten Mal, den Sinn des neuen Realismus und — was wichtiger ist — der neuen Hellmalerei begriffen. Daß ein Bild Licht enthielt, daß sehr helle Stellen darin waren, schien zwar der Ästhetik von 1883 wohl erlaubt. Man hatte nichts dagegen, solange die Helligkeiten durch ein System dunkler Repoussoirs in Schranken gehalten waren. Allein von diesen Repoussoirs fand man in diesem Bilde Ahdes, mit dem die konsequente Hellmalerei im deutschen Süden ihren Einzug hielt, eben nicht mehr die Spur. Man sah ein Bild, das restlos aus Licht gewebt war und in dem jenes Bedürfnis nach dunklen Stützpunkten den Halt verlor. Der Protest gegen diese Neuerung lärmte ebenso laut wie der Protest gegen die neuesten Kunstbewegungen zu lärmern pflegt.

Aber nun geschah etwas Merkwürdiges. Der Kavallerieoffizier von gestern wurde zum religiösen Visionär; der Gentleman, der in einem sächsischen Familienschloß groß geworden war, erlebte die Bedeutung der sozialen Frage. Beide Ereignisse verbanden sich ihm zu einem christlich-konservativen Sozialismus, wie ihn im politischen Leben etwa Stöcker oder Naumann im Sinne haben mochte: nur daß er bei Uhde immer viel eleganter blieb. Der Fall ist paradox, aber wir haben keinen Anlaß, die Möglichkeit eines Falls zu bezweifeln, der überzeugend geformt vor uns steht. Uhdes Religiosität ist nicht so voll Einfalt wie die Gebhardts, Thomas, Steinhäusens; sie ist komplizierter, nervöser, moderner. Allein es ist um die Psychologie dieses im Grunde aristokratischen Sozialkonservatismus eine besondere Sache: das sinnigste Christentum war schon in Säuptern, die einen Zylinder trugen. Und wenn eine ungemeine Suggestibilität dazu gehört, um mitten in der Realität, zwischen Arbeitern, an einem Bahndamm, zwischen Telegraphenstangen eine christliche Vision zu erleben, so beweist das nicht, daß eine solche Suggestibilität und eine solche Vision nicht vorkommen können. Es kommt dazu, daß diese Visionen dem Künstler Uhde nicht nur aus menschlichen, aus seelischen, sondern auch aus rein ästhetischen Voraussetzungen zurwuchsen. Der Maler Uhde wollte die Möglichkeiten der Hellmalerei bis ins Erzentrische steigern. Er wollte es aus einem menschlichen Bedürfnis nach Ekstasen, das übrigens heute vielleicht noch moderner ist als damals. Er wollte es zugleich aber auch im Interesse der malerischen Erscheinung; das Lichtphänomen sollte verstärkt werden. Ein solches Bedürfnis kann für einen Künstler geradezu moralische und religiöse Konsequenzen hervorbringen. So entstanden Uhdes religiöse Bilder. Aber sei es, daß die Kraft der Vision nicht zureichte, daß das Pathos, das Uhde gebraucht hätte, weder von ihm selbst noch überhaupt von einer naturalistischen Zeit aufgebracht werden konnte, oder sei es, daß der malerische Ausdruck, zu dem die Kraft dieses Pleinairisten ausreichte, nicht genug sinnlichen Aufschwung enthielt — die religiöse Malerei Uhdes bleibt im ganzen künstlerisch ein fragwürdiges Experiment, und wenn wir Uhde als den Repräsentanten eines Zeitalters einschätzen, dann haben wir keinen Anlaß, bei den religiösen Bildern Uhdes allzulange zu verweilen. Wir werden immer diesen vorzeitigen Anspruch auf einen ins Ideelle gefehrten malerischen Stil ehren, einerlei ob gerade bei Uhde rückläufige

Elemente im Spiel sind. Im Ganzen werden wir gut daran tun, seine religiöse Malerei zu beurteilen wie er selbst. Er schätzte das erste und das letzte seiner religiösen Bilder. Das erste war der Christus mit den Kindern, ein Bild, das noch fast rein aus den Trieben des Malers geboren ist und nicht jene halbschlächlige Vergeistigung zeigt, die etwa dem Zwischauer Altarblatt eigentümlich ist; das letzte war jene Atelierpause von 1900, das Bild, auf dem Uhde mit tiefem tragisch-ironischem Mißmut die geheiligten Gestalten als Figuranten, als bare Modelle enthüllte. Seitdem beschränkte sich Uhde fast ohne Rückfall darauf, sinnliche Realitäten zu malen. Nun entstanden im letzten Jahrzehnt seines Lebens die hochkultivierten Impressionen, die vielen Gartenbilder mit den Töchtern und dem gutmütigen Griffon. Man kann nicht sagen, daß diese impressionistischen Aphorismen zum Größten gehören. Sie sind fein, sehr fein, aber von begrenzter Entfaltung. Doch haben sie die künstlerischen Möglichkeiten, die im Leben und in der Zeit Uhdes enthalten waren, viel reiner und viel folgerichtiger zum Ausdruck gebracht als die Pietàs, die Himmelfahrten und andere religiöse Kompositionen, in denen Uhde wie Löffz oder Albert Keller weder ein zwingender religiöser Verkünder war noch ein zwingender Maler. Es ist tief zu bedauern, daß Uhde, der seine Impressionist, keine Schule gebildet hat. Vielleicht war seine Kunst für diese Aufgabe zu elegant. Seltsam bleibt aber, daß seine ewige Jugendlichkeit nicht stärker auf München gewirkt hat. Nur einer darf neben ihm genannt werden: der früh gestorbene Langhammer, dessen Werke in Schleißheim sind. Typen wie Winternitz sind eine Travestie Uhdes.

Das Malerische an sich darzustellen: dies war das Ziel der impressionistischen Bewegung. Uhde hat in dieser Absicht angefangen und in dieser Absicht aufgehört. Erübner hat die Logik dieses Gedankens — man hat es ihm lächerlich genug verübelt und damit bewiesen, daß man auch seine ältere Kunst nicht begriffen hat — im Lauf seines spannkraftigen Lebens immer konsequenter durchgeführt. Das nämliche gilt von Liebermann. Er, der über seine Kunst sehr klug reflektiert, hat dies Wesen seiner Malerei mit scharfen Worten bezeichnet. Es gibt von ihm einen Essay über „Empfindung und Erfindung“. Hier wird zur selben Zeit das grundsätzlich Malerische und grundsätzlich Veristische, Naturhafte, um nicht zu sagen Naturalistische des sezeßionistischen Impressionismus hervorgekehrt. Man liest:

„Für den Maler liegt die Phantasie allein innerhalb der sinnlichen Anschauung der Natur: jedenfalls haben die großen Maler von den Ägyptern, Griechen und Römern bis zu Rembrandt und Velazquez, Manet und Menzel sich innerhalb dieser Grenzen gehalten.“

Es ist ein Wesenszug des sezeßionistischen Impressionismus, daß er eine rein abstrakte Produktivität der Phantasie, mit anderem Wort eine idealische Kunst nicht anerkennen kann. Sein Wille ist es, die natürliche Erscheinung in eine malerische Erscheinung zu übersetzen und diese Übersetzung unter der Vermittlung des freien Lichts und der freien Atmosphäre zu leisten. Er schließt die Fiktion aus; er bedarf der Anregung durch das Natürliche. Nicht umsonst ist er dem Zeitalter des naturwissenschaftlichen, des literarischen, des musikalischen und des ethischen Naturalismus einverleibt. Der technische Ausdruck, mit dem vergangene Kunstzeitalter bis hin zu Pilsen die abstrakte Produktion der spekulativen Künstlerphantasie bezeichneten, lautet Erfindung. Liebermann verkündet eine Kunst ohne „Erfindung“. Er schreibt:

„Die Erfindung des Malers beruht in der Ausführung, und dieser Ausdruck, der eigens für den Impressionismus geprägt zu sein scheint, und der von dem englischen Maler Blacke aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrührt, gilt nicht nur für Manets Spargelbund, sondern ebenso für Michelangelos Erschaffung Adams in der Sixtina.“

Dieses antithetische und paradoxe Reden eines sehr berlinischen Geistes ist Unsinn und Tiefsinn zugleich. Wir sind hier an der empfindlichsten Stelle des naturalistischen Impressionismus; aber diese Stelle ist zugleich seine beste Rechtfertigung. Liebermann selber — und wer, der ein einziges Bild von Liebermann gesehen hat, könnte das bezweifeln? — bekennt sich in dem gleichen Augenblick, in dem er gegen die erfindende Malerei zu Felde zieht, ohne jede Abschwächung des Widerspruchs deutlich zu den Rechten der Phantasie. „Gute Malerei ist nur die, die gut gedacht ist.“ Er fordert geradezu — mit dem ausdrücklichen Wort — „ideelle Vorstellung“. Er fordert, daß der Künstler es vermöge, aus dem Gedächtnis zu malen, und nennt die Natur, das Modell mit der vornehmen Verachtung eines Schauspielers, der seine Rolle restlos beherrscht, einen Souffleur. Ihn benutzen im Augenblick der endgültigen Darstellung nur die Dilettanten und die Faulen. Und es

ist prachtvoll, mit welcher Entschiedenheit Liebermann, ohne den scheinbaren logischen Widerspruch zu fürchten, selbst das äußere Mittel seiner Kunst, die grundsätzliche Malerei alla prima, aus der „Phantasie“ ableitet. Man höre und man staune:

„Nicht etwa die Technik, sondern die Phantasie ist die Ursache, daß nur die Malerei alla prima etwas taugt.“

Primamalerei ist die Malerei, die niemals eine Farbe mit der anderen spekulativ übermalt, die niemals eine Wirkung erstrebt, indem sie „lasiert“, das heißt, die untere Farbe durch die obere durchscheinen läßt, die also niemals mit Transparenten spielt, sondern die Farbe von Anfang an so hinsetzt, wie sie bleiben soll. Die Primamalerei will den ursprünglichen Eindruck mit einer entschlossenen Ursprünglichkeit festhalten und will niemals verwischen, was die Anschauung im ersten Augenblick erlebt hat. So kraß und so momentan, wie der Eindruck im Augenblick der ersten Wahrnehmung gewesen ist, soll er fixiert werden. Daß damit alle mögliche Intensität in die Sensation der ersten Eindrücke gelegt werden muß, ist psychologisch selbstverständlich. Die momentane und ursprüngliche Wahrnehmung wird überschärft; sie muß es werden. Sie muß es um so mehr, als sie damit einem allgemeinen Zeitgesetz folgt, über dessen Tatsächlichkeit kaum zu reden ist: sie gehorcht einem sozialpsychischen Prinzip, das in einer bestimmten Epoche der Geschichte einer ganzen Menschheit befiehlt, ihre Erlebnisse auf den kürzesten Moment zusammenzudrängen und in diesem Moment die ganze Energie der Mühen und Genüsse zu fühlen, die in anderen Jahrhunderten sich über Stunden, Tage und Jahre verbreitete. Man kann von diesen Erscheinungen zu unerforschten Abgründen der Gesetzmäßigkeit der Menschengeschichte und der Kunstgeschichte hinabsteigen und die Voraussetzungen der merkwürdigen Gesetzmäßigkeit in ganz materiellen Faktoren, in der Wirtschaft, in dem Tempo der ökonomischen Produktivität der Gesellschaft finden. Aber diese Frage läßt sich mit Erfolg nur abgesondert behandeln. Wenn wir an dieser Stelle — gleichsam im Interesse der Diätetik der Betrachtung — begrenzend unsere Aufmerksamkeit auf das fertige künstlerische Ereignis lenken, so bleibt uns des Merkwürdigen wahrlich noch genug. Ist es nicht eine rätselhafte Tatsache, daß eine sogenannte Technik die höchste Angelegenheit der Phantasie sein kann?

Die Tatsache ist rätselvoll und beglückend. Es löst sich die Paradoxie, die Liebermann über Manets Spargelbündel und



Karl Wolf, „May Glevogt“

May Glevogt: Don Juan



Am Steife des Kunststons Georg Caspari, München

Exhib Corinth: Landschaft von der ligurischen Riviera

Michelangelos Adam gesagt hat. Was der einen Generation noch als eine hohe Formfrage erschien, wird der nächsten Generation zu einer banalen, unkünstlerischen Stofflichkeit. Und was der einen Generation als äußeres Problem erschien, als Technik in des Wortes verächtlichster Bedeutung, das ist der anderen Generation der Gegenstand ihrer erhabensten künstlerischen Anstrengungen. Was heißt hier überhaupt noch Naturalismus? Das Wort erscheint wie der Begriff eines Commis voyageur, der eine Terminologie hat läuten hören und nie Kunst positiv und im Einzelnen erlebt hat. Das Wort ist gut, ist kostbar, wenn es bedeutet, daß ein Künstler aus dem Lebendigen schöpft, daß ihn und seine Zeit gebildet hat, und daß ihm die Formen, die er findet, organisch entwachsen. Im übrigen ist Liebermann und mit ihm alles Große, das der impressionistische Sezessionismus hervorgebracht hat, so wenig Naturalismus als die byzantinische Kunst. Entscheidung bringt die Tatsache, daß alle wahre Kunst und damit auch die Kunst Liebermanns, Uhdes, Trübners das Naturale — also das, was den Künstlern das Natürliche, Organische, eigentlich Gegebene ist — in Formen anzuschauen weiß. Byzanz hatte Mosaiksteine, Metall, Linien, Schemata eigener Art. Trübner hat Farbenquadrate von bestimmter Erscheinung. Liebermann hat, weil seine persönliche Vitalität anders, weil sie beweglicher, liberaler, geistreicher ist als die Trübners, eine andere Version desselben Hauptverfahrens hervorgebracht: er malt in reicherer Variation des impressionistischen Breitpinselspiels, malt lockerer, mehr schwebende Konstruktionen, wenn man will relativistischer. Kaulbach, Cornelius, Piloty malten nach dem Wort Trübners „Begebenheiten“. Immerhin hatte Piloty schon Malerisches im Sinne und mehr noch Diez oder gar Spitzweg. Trübner bezeichnet es als die Aufgabe seines Lebens, von der Geschichtsmalerei loszukommen. Dasselbe wollte Uhde, will Liebermann. Sie haben recht. Aber was heißt das? Was ihnen heute als stoffliche Angelegenheit erscheint, war gestern eine Formfrage. Oder war es nicht ein Fortschritt des Formbewußtseins, wenn man im 19. Jahrhundert von der großen Historie zum Genrebild und von da zur Landschaft und zum Stilleben überging? Uns erscheinen heute alle drei Gruppen gleich stofflich, weil wir endlich in einem radikal formalen Kunstgefühl leben. Prinzipiell ist es einerlei, ob man den toten Wallenstein oder einen Apfel malt. Aber was prinzipiell stimmt, ist nicht notwendig entwicklungsgeschichtliches Faktum. Für die

Geschichte des abgelaufenen Jahrhunderts trifft zu, daß ein Form-
 bewußtsein, das den künstlerischen Sinn des Stillebens begriff,
 reiner war als ein Formbewußtsein, das sich mit der malerischen
 Inszenierung der Weltgeschichte quälte. Der Fall stimmt auch
 einfach nach der Psychologie der Kräfte. Je mehr Energie ein
 Künstler den letzten formalen Angelegenheiten entzieht, je länger
 er bei der Bewältigung einer gegenständlich strapaziösen Aufgabe
 verweilt, desto mehr reduziert sich der vitale Anspruch des Form-
 bewußtseins, der eigentlich alles sein sollte. Wenn es Liebermann
 gelang, bei dem Adam des Michelangelo nur „Ausführung“ zu
 sehen, so erwies er damit, daß er extrem formal zu sehen weiß.
 Andererseits enthalten Begriffe wie „Ausführung“ oder „Technik“
 bei ihm eine so wundervoll reiche geistige Kraft, mit seinem eigenen
 Wort so viel Phantasie, oder, wenn man will, so viel Vision, so
 viel höchste Ekstase über neue formale Möglichkeiten, so viel höchste
 malerische Anschauung, daß sein Erlebnis vor dem Adam des
 Michelangelo sicherlich dieselbe Menge von Intensität des Form-
 gefühls enthält als das Erlebnis des Menschen, dessen Formgefühl
 sich vor dem Adam in erregende, aber ungenaue Ausschweifungen
 des Geistes verliert. Wahrscheinlich kam Liebermann dem Michel-
 angelo sogar näher. Er sagt einmal in einer Bemerkung über
 Leibl und Manet, sie hätten nicht das sogenannte Malerische in
 der Natur gesucht, sondern einfach die Natur malerisch aufgefaßt;
 die Natur sei ihnen nur „Canevas für ihr Bild“ gewesen.
 Die Natur war da, allein sie war nur Canevas für ihr — ihr —
 Bild. So ist es auch bei Liebermann. Wo ist denn die
 Natur in seinem Bild? Wo ist der naturalistische Stachel?
 Liebermanns Bild ist Gobelin gewordene Anschauung wie jede
 große Kunst. Seine Bilder sind helle Flecken, die nach einem ihnen
 innewohnenden Gesetz zusammenschwingen. Das ist Malerei. Das
 ist das Geheimnis des unnennbaren Genusses, den sie bereiten.
 Das ist das Ewige an ihnen — und darum auch das unveräußer-
 lich Moderne. Seine Phantasie leistete die entscheidende Arbeit.
 Oder ist es nicht das Werk einer großen Phantasie, ein naturales
 Erlebnis in ein System von Flecken und Strichen zu übersetzen,
 das durch sich selber wohlgefällt wie alte, vorwagnerische, vor-
 naturalistische Musik, wie ein Stück Eleganz von 1770 — so un-
 musikalisch gerade Liebermann auch malt? Und das um so mehr
 wohlgefällt, da diese Phantasie nicht pedantisch anschaut, nicht

sterilisiert, sondern eine Fülle von immer neuen Reimungen in sich birgt?

Das ist Malerei. Und das ist das Französische an Liebermann. Nicht als ob er es geradezu nur in Frankreich gelernt hätte; aber wie die französische Malerei dank ihren alten und ununterbrochenen Überlieferungen exemplarische Malerei ist, so gewann Liebermanns eingeborene Kraft in Frankreich die wertvollsten Anregungen. In Berlin hatte er Steffek und Menzel vorgefunden; und das war beileibe keine kleine Tradition. Wie Uhde war er von Menzel begeistert. Dennoch trieb es ihn nach Paris. Auch die blaueste Schwalbe machte eben noch keinen preussischen Sommer. In Paris schloß er sich wie Uhde — allerdings etwa acht Jahre vor Uhde — an Munkacsy an. Von den Franzosen kam nur einer aus dem dritten oder vierten Glied, Léon Bonnat, mit ihm in engere persönliche Berührung. Die Sommer der Jahre 1874 und 1875 verbrachte er in Barbizon. Um die Zeit, da er zum erstenmal dahin kam, im Sommer 1874, starb Millet. Aber Barbizon war noch immer ein Mittelpunkt edelster französischer Malkultur. Im Zusammenhang mit diesen Einflüssen wirkten die anderen auf ihn ein, die seit dem Sommer 1876 von Mauve, den Brüdern Maris und Israels in Holland auf ihn einströmten. Die Winter brachte er in Paris zu. 1878 kehrte er nach Berlin zurück. Ein italienischer Aufenthalt zu Ende der siebziger Jahre blieb ohne künstlerische Wirkung. Liebermann, der Berliner, der skeptische jüdische Geist, hatte für Dinge, die auf Pathos, Fiktion und Pietät beruhen, kurz für das Katholische kein Organ. Dann kam eine Münchner Periode, in der er sich mit Künstlern wie Uhde zusammenfand. Es war der kritische Moment, in dem es sich entschied, ob München das Zentrum der deutschen Kunst bleiben sollte oder nicht. Noch schien Berlin kein Boden für die Kunst — das Berlin der Gründer, das rohe, traditionslose Berlin. Aber 1884 siedelte Liebermann doch nach Berlin über, wo er geboren war und wo die künstlerischen Möglichkeiten bei dem unerhörten Tempo der materiellen und politischen Entwicklung auf die Dauer unmöglich ausbleiben konnten. Es ist nicht so, daß Menzel und Liebermann die Kunststadt Berlin gemacht hätten. Aber daß sie sich in diese Stadt versenkten, war das erste große Symptom einer werdenden künstlerischen Entwicklung der deutschen Hauptstadt. Und wenn Exponenten einer Entwicklung schöpferisch sein können, dann war es Liebermann. Menzel wurde durch die grobe

Parvenükultur des neuen Preußen noch gebrochen, Liebermann nicht mehr. Man darf nicht wagen zu behaupten, daß seine persönliche Kraft größer gewesen wäre als die Menzels. Er profitierte von der Gunst einer jüngeren und kultivierteren Generation: 1890 war im Norden besser als 1870. Es gab nun mehr Möglichkeiten. Und gerade das verhältnismäßig Primitive naturalistischer Kunst oder naturalistischer Programme mußte in dem jungen Berlin verfangen. Der Naturalismus — wir nehmen das Wort immer in dem sehr relativen, ja vieldeutigen Sinn — wurde in der Tat eine Berliner Bewegung: literarisch wie bildnerisch. In Berlin reisste Liebermann aus und um ihn eine Gruppe naturalistischer Talente, für die etwa Lesser Art typisch war.

Nach seiner paradoxalen Art rühmt es Liebermann einmal in einer liebenswürdigen kleinen Israelsmonographie, daß Israels einer der wenigen gewesen sei, die es noch verstanden hätten, Bilder zu malen: richtige „Bilder“, empfundene Bilder, Bilder mit Gemüt, Bilder mit literarischem Einschlag, die für das moderne Gefühl ungefähr das bedeuten konnten, was die biblischen Bilder der Gotik für das Mittelalter bedeutet haben. Das frappiert bei Liebermann, der uns zu Zeiten die Hyperbel des impressionistischen Formalismus in Deutschland zu sein scheint. Dennoch hat er einmal selber derartige Bilder gemalt. Fatal ist das Genrebild eigentlich nur dann, wenn das empfindsame Sujet den Geist der Form ersetzen soll. Aber das Genre hat uns weder bei Menzel noch bei Waldmüller noch selbst bei Spitzweg jemals ernstlich gestört und ebensowenig bei Israels oder Liebermann. Der Grund ist einzusehen. Das Genre ist wie alles Stoffliche bloß dann störend, wenn es als Hemmung zwischen den Beschauer und die formale Endabsicht tritt. Wenn aber das Gegenständliche ungefähr so wie der biblische Stoff bei den Gotikern die beherrschende Angelegenheit eines Lebens wird und darum den natürlichen Ausgangspunkt für die letzten, formalsten Umschreibungen eines Daseins darstellt, dann ist es nicht eine Hemmung, sondern gleichsam eine Beschleunigung der Kunst; steigt es unmittelbar aus den Lebensfragen einer Zeitkultur auf, dann wird es ganz rasch als Selbstverständlichkeit empfunden, bei der man sich sachlich fast nicht mehr aufhält und bei der man alsbald das Bedürfnis nach einer ganz formalen Aussage empfindet. Hier kann — sofern es sich überhaupt um Künstler handelt — die Gefahr der Tendenz gar nicht bestehen. Dinge, die vom täglichen

Leben debattiert werden, können eher formal ausgedrückt werden als Dinge, die von den Angelegenheiten einer Zeit fern sind. Dies ist die Psychologie der sozialen Frühwerke Liebermanns: jener formal so durchgebildeten Lebenskonstatierungen, die das Dasein der Gänserupferinnen, der Konservenmacherinnen, der Seiler, der Spinnerinnen, der Nesslickerinnen, der alten Männer und der Waisen in das Buch der Kunst eingetragen haben. Der Sozialismus der Intellektuellen, der in Deutschland inzwischen ausgestorben ist, war in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren bei uns einmal eine schöne, bewegende Sache. Liebermanns ältere Malerei ist ihr vollkommenster Ausdruck. Bedeutet Liebermanns jüngere Malerei den Untergang einer Gesinnung — der Gesinnung eines Zeitalters geistiger Kultur? Bedeutet sie die Vollendung einer formalen Logik, die im Grunde schon in der früheren Periode auf die Überwindung der gegenständlichen Substanz gerichtet war? Nur die zweite Frage kann ernstlich in Betracht kommen. Wollte man die erste nachdrücklich stellen, so würde man die formale Bedeutung der älteren Kunst Liebermanns gröblich verkennen. Was an dieser Kunst formal war, ist wundervoll weiterentwickelt. So äußert sich der Wert einer lebendigen Zeit für die Kunst — nicht aber in der prinzipiellen Erkennbarkeit der Zeitsujets. Kunst ist nicht notwendig das Bildnis, wohl aber notwendig das formale Äquivalent einer Zeit. Hier beginnen die schwierigsten sozialpsychologischen und sozialästhetischen Zusammenhänge. Es wäre Vermessenheit, sie aus der erdrückenden Nähe übersehen zu wollen, in der wir ihnen gegenüberstehen. In Jahren oder Jahrzehnten wird das Endgültige gesagt werden können; wir aber können einstweilen nur in der Anschauung der Dinge leben, die wie die Kunst Liebermanns die unbezweifelbare Sicherheit der unmittelbaren Erscheinung haben.

Es ist eine wundervolle Sache um eine Zeit, die ihre Kunst rein auf das Formale zurückzuführen weiß. Aber in diesem Vermögen, das den Weg der Sezessionen bezeichnet, liegen Gefahren. Was soll werden, wenn das formale Leben sich nicht auf der Höhe, die ihm notwendig ist, schwebend erhalten kann? Dann erleben wir das Schauspiel, daß eine Kunst, die nicht die Kraft zur letzten formalen Vergeistigung besitzt, irgendwie zum Objekt zurückstrebt, dabei aber, um nicht der Genretendenz beschuldigt zu werden, krampfhaft die Trivialität, die gleichgültige Trivialität des Stoffs betont. Das ist der Fall Corinth — der Fall Corinth in einer breiten Etappe.

Wir fühlen zwar immer: dies ist ein Naturell, ein Temperament. Wir fühlen: er weiß, daß es in der Kunst auf die Form ankommt und was Form bedeutet. Er hat Dinge gemalt, wo ein aus persönlichem und spontanem Bedürfnis bereicherter Zeitstil zu einer sich selber frei haltenden formalen Struktur geworden ist. Sie sind köstlich. Gleichwohl liebten wir auch den *peintre animalier* Corinth. Gerade die Betonung des sogenannten Häßlichen durch seine überlegene Form war uns wertvoll. Ohne allzu genaue Unterscheidung zwischen Form und Sache — die am Ende auch nicht immer durch die Bilder gefordert war — kamen wir als begeisterte Rorybanten dieser wüsten Gottheit daher. Wir fühlten den Triumph der immer fruchtbaren Erde. In diesen Bildern war uns etwas unbekümmert Tierhaftes, das bei allen materiellen Instinkten doch die Form der Dinge sah und dabei immer die Gewähr gegen das Eindringen einer haltlos ästhetischen Anschauung zu bieten schien. Wir freuten uns eines höchst potenten Hohnes über alle abschleifende und eingrenzende Bildung, über alle sentimentale Feinheit, eines drallen Spottes über alles Formelhafte, blutlos Konventionelle, freuten uns einer animalischen Anarchie. Wir liebten diese Kunst plebejisch zugreifend wegen ihrer Brutalität, in der uns ein ursprünglicher Demotratismus, etwas vom Geist menschlicher Ausgleichung enthalten zu sein schien. Wir liebten diese fleischerne Volksherrschaft. Wir liebten dies dreiste Peitschen des Pinsels, diese triebhaft durcheinanderschwelenden Farben, diese grobe Wollust an der mannbaren Form, diese Malerei, die ihre Weiber mit burschikoser Wahllosigkeit umarmt — eines wie das andere — und sich in derber Liebeslust mit klammernden Organen an der Erde hält. Rubens stand auf.

Nach einigen Jahren freilich zeigte sich, daß auch solche Instinkte zur Gewohnheit werden können, daß diese Liebeslust im tiefsten Grund nicht faustisch war. Sie war auf die Dauer — es gibt kein besseres Wort, auch wenn es hart ist — subaltern. Sie war auf die Dauer doch aller weitertreibenden und höhertreibenden Dialektik bar. Sie war alsbald durch sich selber gesättigt, und mit Wehmut sahen wir, wie wenig Corinth jenen Älteren und Größeren glich, die wie Manet oder Trübner nicht nur ein höheres Niveau behaupteten, sondern auf diesem Niveau noch jeder für sich weitausgreifende Gegensätze umfaßten. Corinth konnte nicht aus sich heraus. Man muß, um sich die Frage klar zu machen, die Weite

bemessen, die etwa zwischen Trübners Doggen und seinen Starnberger oder Stiftneuburger Landschaften liegt oder etwa zwischen Liebermanns Gänserupferinnen und seinen Strandimpressionen. Corinth blieb im direktesten Ausdruck der Materie hängen. Er wollte nicht einmal Physik; er wollte nicht einmal die Mechanik des Materiellen. Er sah bloß das, was sich einem geistig un-erzogenen Lebenstrieb als natürlicher Stoff darbietet. Zwar wurde man immer wieder angepaßt von der simplen Begierde einer Rasse, die nur an die am nächsten liegenden Tatsachen glaubt — seien sie noch so hoffnungslos und noch so unbefriedigend. Aber dann suchte man weiter. Man suchte und suchte. Man fand viel und Prächtiges, zuweilen Erlesenes — aber es löste sich im Ganzen kein höheres Leben ab. Die robuste Niedertracht der Tatsachen, die im Gesichtskreis dieses glänzend begabten Malers lagen, wurde zu selten zur geistigen Erfahrung. Es kam nichts von künstlerischer Weisheit in die Dinge, nichts von tieferer Deutung durch die sublimierte Form. Corinth hatte wohl den großen zeitgenössischen Mut zum Banalen: zur Banalität der Modelle und zur handgreiflichen Drastik der Mittel. Aber er, der so fest über die Leinwand fuhr und das Objekt menschlich so schonungslos anpackte, besaß selten die Gabe zu einer im höheren Sinn künstlerischen Deformation der Dinge: zu einer Deformation durch das unabhängige, vom aufdringlichen Gewicht des Objekts und des farbigen Materials befreite Kunstmittel, das im Geist empfangen wird. Prachtvolle Fleischtöne und toll aufregende Formenhäufungen sind viel. Aber eine Kunst, die ganz im Materiellen des Gegenstandes oder wenigstens der malerischen Darstellungsmittel bleibt, ist nicht alles. Liebermann bezeichnet die Primamalerei als eine Angelegenheit der Phantasie; bei Corinth ward sie zumeist zur animalischen Manipulation — und damit ist ihre Wertgrenze bezeichnet. Es kam dazu, daß Corinth in der Drastik des Motivs, ganz besonders des Aktmotivs, und in der Drastik des materiellen Darstellungsmittels gern geflissentlich übertreibt. Man hat für dies Verfahren das Wort Affektation. Kraftgebärde ist nicht immer Kraftgehalt. So zu schaffen wie Corinth war wohl auch eine wesentliche Sache. Es war einmal ein revolutionärer Vorstoß gegen den ästhetisch-erotischen Schwachsinn der schönmalenden und Schönes malenden Akademiker von der Sorte des familienblattmäßig neubyzantinischen Madonnenmalers Bouguerau, bei dem — grotesker Gegensatz —

Lovis Corinth gelernt hatte. Aber nicht nur die akademischen Vorfertiger von Saintsulpicerien aus der Ecole des Beaux-Arts überleben sich, sondern auch ihre stythischen Widersacher aus Ostpreußen.

Wir fordern vom Künstler — und mehr von Tag zu Tag — dieß eine: daß er die Kunst besitze, zu abstrahieren. Nicht Ideen, sondern Formen zu abstrahieren, zur reinen Vision zu gelangen, die über das Schwergewicht des Objekts wie über das Schwergewicht der Farbe, der Malerei im technischen Sinn erhaben ist. Wir fordern, daß er die Kunst besitze, zwischen Ding und Form, zwischen Malmaterial und Arabeske eine Spannung zu erzeugen. Das wahre Bild haßt die Materie, welcher Art sie auch sei. Das Kunstwerk soll von den Sachen und der Technik weit wegschwingen. So wird das Formmittel selbständig; so wird es zum Zeichen der Dinge. Auch in so starken Kompositionen wie der Gefangennahme Simsons findet man nicht einmal jenes Letzte von ordnender Sicherheit, das vollendetem Geschmaç entstammt — geschweige eine künstlerische Disposition im höchsten Sinne, wie Manet oder Trübner sie vermag. Corinth wurde der Roturier neben den Aristokraten der Malerei.

So mochte das Urteil etwa um 1910 und etwas später stehn. Seitdem freilich hat in Corinth's Entwicklung eben das herrlich sich vollzogen, was bis dahin vermißt, als Ausnahme erschienen oder vielleicht auch durch einen allzu konventionellen Begriff von der Gestalt Corinth's verdeckt war. Zwischen Fünzig und Sechzig hat dieser Maler sich nicht bloß mit einer fast beispiellosen „Metanoia“ (dennoch ohne Verzicht auf seine Wesensgründe) erneuert, sondern überhaupt erst so wunderbar sich selbst gefunden, daß dreißig Jahre Malerei von jenseits wie eine wilde Gärung des Temperaments vor ihm liegen. Er zwingt uns an der Schwelle seines Alters, ihn im Ganzen neu zu sehen und über den später Liebermann zu stellen.

Corinth entstammt einer alten ostpreußischen Bauernfamilie. Ein rebellisches und demokratisches Blut schoß zeitlebens durch seine Adern. Der Vater, wohlhabender Gerbermeister in Tapiau, sandte den Sohn aufs Königsberger Gymnasium. 1876 kam Corinth als Schüler an die Königsberger Akademie. Im nämlichen Jahr wurde Otto Günther als Lehrer an diese Anstalt berufen. Günther war von dem Baron Ramberg und von Friedrich Preller gebildet und zeichnete sich als Genremaler durch Schönheit der Empfindung

und Reinheit der darstellenden Form aus. Von Günther, den er ehrte, empfing Corinth die ersten Bestimmungen im Technischen und Künstlerischen. Als der Lehrer Königsberg im Jahre 1880 wieder verließ, ging der junge Corinth nach München. Dort kam er in die Malklasse des zumal um jene Zeit trefflichen Malers und Lehrers Ludwig Loefftz, die für Corinth's malerische Entwicklung mehr bedeutete, als man von heute aus noch unmittelbar festzustellen vermag. 1884 siedelte Corinth nach Paris über, um seine Ausbildung dort zu vollenden. Er kam — dies ist angedeutet — zu Bouguereau. Es war der seltsamste Sprung seines Lebens. Haben der humanistische Beitrag der Schuljahre, das klassizistische Abnennen Prellers, die Historie und das Genrebild Rambergs, das gemütvoll erzählten Günthers auf Corinth nicht fortbestimmend eingewirkt, so mußten die Madonnen, Märtyrer und Mythologien Bouguereaus seinem persönlichen Wesen entgegengekehrt sein.

Allein man sollte dies doch nicht vergessen: daß in Corinth durch Jahrzehnte seines Lebens der Hang zur historischen, biblischen, pathetischen Komposition und selbst eine unauffällige Neigung zur genrehaften Motivierung der Bilder selbst da wirksam geblieben ist, wo er sich leidenschaftlich als einen Schrittmacher des realistischen Modernismus seiner Zeit gebärdet. So mochte selbst die unwahrscheinlichste seiner Beziehungen, die zu Bouguereau, sich doch irgendwie knüpfen lassen. Eine besondere Bedeutung konnte dem mittelbaren Zusammenhang mit Ramberg innewohnen: Ramberg hat nach dem Vorgang Viktor Müllers den malerischen Realismus Courbets fortgebildet, und dies zumal in München, wo er auf Leibl bemerkenswerten Einfluß nahm. Als Diezschüler stand Loefftz dieser Überlieferung nicht fern. Man fühlt eine bestimmte Konstellation, wenn diese Münchener Namen zusammentreten. Es ist nur richtig, den Anteil Corinth's an dieser Gruppierung festzustellen: in der Tat verdankt Corinth München mehr, als er selbst um 1900, da er die Stadt in einem ihrer problematischsten Momente verließ, um nach Berlin zu gehn, wohl zugeben mochte. Zweifellos: seines Bleibens konnte hier oben nicht dauernd sein. Sein radikales und gründendes Temperament brauchte Neuland — brauchte Berlin. Aber weder seine Leidenschaft für das Wirkliche noch vollends die malerische Äppigkeit und Tiefe seiner Kunst war ohne Zuschuß von München. Und war München für ihn als Grundlage auf die Dauer zu kon-

servativ, künstlerisch zu bewußt und zu sehr auf Atelier gestellt, so bleibt doch fraglich, ob ihn die Industrialität Berlins nicht mehr verschliffen und ins Graue gehest hat, als es seinem von Hause auf das Plastische und Farbige in der Malerei gerichteten Wesen entsprach.

Die am unmittelbarsten entscheidenden Einflüsse kamen freilich von den großen Flamen des 17. Jahrhunderts, die Corinth im Louvre studierte: von Rubens und Jordaens. Von wesentlicher Bedeutung war endlich der Beitrag des Millet, des Bastien-Lepage, des Manet-Kreises. Das stärkste und nachhaltigste Erlebnis blieb Rubens. Von ihm und Hals kam Corinth mit den 90er Jahren auf die endgültige eigene Form, die seitdem mit einer reinen Beharrung sich ausschweifend entwickelt hat. In dreißig schwellenden Jahren hat er den brünstigen Reichtum eines Werkes gehäuft. Eines Werkes, das gegen klassische, historische und genremäßige Überlieferung das Wirkliche der eigenen Epoche und der eigenen Person setzte und Manifeste für das Wirkliche emporwarf. Für das Wirkliche. Wohl. Aber zugleich — und hier ist das andere — für das Malerische und für das Geistige im Malerischen. So wunderbar schwingt sich dies geistig bewegte Malerische des späteren Corinth empor, daß seine Kunst, Wirklichkeiten und ihre Schwere mit impressionistischen Federn emporforschend, zuletzt in dem Bereich der Dichtung ankam. Dichtung — ein unwahrscheinliches Wort bei Corinth, das gleichwohl am Platz ist und von Tag zu Tag unter den Händen des alternden, aber von den Jahren noch nicht gebeugten Künstlers immer mehr Berechtigung empfängt.

Kennt man sein Werk? Kennt man es wirklich? Immer aufs neue findet man, wohin man kommen mag, die Spuren seiner greifenden, wühlenden und schleudernden Hand, die drüben, vom anderen Ende anderen niederdeutschen Meeres hergreifend, das Erbe der strotzenden Flamen verwaltet. Immer aufs neue und je öfter desto mehr hat man das Gefühl, den Meister, den man zuerst liebte und dann verleugnete, noch gar nicht gekannt zu haben. Die Berliner Privatsammlung Gurlitt, die eine große Anzahl schönster Corinth's besitzt, läßt einen Maler sichtbar werden, von dem man bis dahin nur die Nachahmung, ja zuweilen die Parodie seiner selbst zu kennen meinte. Würde man heute, anders als die unzureichende Jubiläumsausstellung der Berliner Sezession zum sechzigsten Geburtstag, aus dem gesamten Werk des Meisters eine Aus-

wahl zusammenbringen, die nur das Allerbeste enthielte, so würde sie — dessen können wir gewiß sein — erschüttern: durch Wucht nicht allein und nicht allein durch das Umwälzende des Temperaments und der Malerei, auch nicht allein durch Pracht und berstende Sinnlichkeit, sondern auch durch eine verblüffend vornehme, vollendet formale und geistig gespannte Malerei.

In dem Jahr, das den Künstler über das sechzigste Lebensjahr hinüberführte, im Jahr 1918, ist noch eine seltsame Wandlung vorgegangen. Corinth hat sich in letzter Zeit mit besonderer Vorliebe dem abstrakteren Wesen des Graphischen zugekehrt. Er hat zugleich mit einer neuen Ausschließlichkeit anstatt des Fleisches der Männer und Weiber das Fleisch der Blumen gemalt. Ein Blumenbild folgt dem andern und zeitigt geistige Durchnervung des Triebhaften, lichteres Schwärmen, farbigeren Flügelschlag. Man wird vor einen neuen Anlauf dieser über Weiden und Wiesen der Malerei taumelnden Künstlerschaft gestellt. Es fährt ins Herz, nicht nur an die Sinne, zu sehen, welche Raserei, welche Höhe, welchen ahnungsschweren Tieffinn Malerei der Blumen in der Hand dieses Malers ausmüht. Wie das andere Geschlecht sind diese Blumen geliebt; aber unvergleichlich schöner geliebt und selber als Wesen viel erregender denn das Bild der Menschenkörper und der Gesichter.

Das kühle und schattentiefe Tor kommenden Alters wird sichtbar und tut sich auf. Rosen, Tulpen, Chrysanthemen umarmen noch die Säulen des Portals wie bacchantische Frauen. Der Meister schreitet hinein, schweren Tritts, wendet sich jovial, zu einem kräftigen Scherz bereit, und grüßt uns mit der Breite seiner Brust und dem dunkelnden Feuer seiner Augen. Nach zehn Jahren soll er uns wieder grüßen. Aber schon heute wissen wir: Dies ist ein Klassiker unseres Jahrhunderts.

Eine Verbindung, die vordem fast nur einen Gegensatz zu umschließen schien, knüpft sich vom Zustand des späteren Corinth aus schier spielend: zeitgeschichtliche und absolute Verbindung mit Slevogt.

Slevogt hat im Lauf seiner glänzenden Entwicklung alles das schon früh überwunden, was in der Jugend Corinth's und Slevogt's selber einen kräftigen Anfang markieren konnte, aber in der Verewigung unfruchtbar werden mußte. Auch Slevogt hat mit einer gewollten Drahtik der Objekte und der technisch-malerischen Darstellung eingesetzt. In seinem bemerkenswerten Buch über Slevogt erzählt Karl Voll, man habe Slevogt darum in den Kreisen der

Kollegen lange Zeit „den Schrecklichen“ genannt. Wiewohl die 1895 gemalte Danae Slevogts, die um 1900 in die Öffentlichkeit gelangte, vor allen Dingen ein Werk von brillanten malerischen Qualitäten ist, wiewohl sie von Slevogt selber schließlich rein als malerische Leistung gemeint war, wird die objektive Wirkung des Bildes — eines der anatomischen Form nach unsäglich brutalen, von einem Münchener Hausmeisterinnentypus überwachten Modellaktes — doch immer einigermaßen als naturalistisches Manifest wirken, und man wird anfänglich einige Mühe haben, zwar nicht das sogenannte Häßliche, wohl aber das Interessante der gesamten Situation zu vergessen und ohne weiteres zu der malerischen Architektur des Bildes überzugehen, die in den ungemeinen farbigen Reizen des Aktes einen ausgezeichneten Anhalt hatte und das Bild von Anfang an vor kindischen Verfolgungen hätte schützen müssen. Allmählich gelangte Slevogt zu einer Malerei, die vom Sujet wie von dem materiellen Reiz der Technik wundervoll frei ist. Wie viele der Sezessionisten ist er von Wilhelm Diez ausgegangen, also von einer sehr malerischen Überlieferung. Er hat sich diese Überlieferung allmählich aus dem Dunkeln ins Helle überetzt. Paris hat ihm dabei viel gegeben, und Slevogt bekennt gern, daß ihm seine Pariser Reisen sehr wertvoll gewesen sind. Aber wir müssen doch unterscheiden. Für Slevogt war Paris nicht mehr von der unmittelbar entscheidenden Bedeutung wie etwa für Uhde und Liebermann. Slevogt repräsentiert eine andere Generation; er trat erst mit dem letzten Jahrzehnt des abgelaufenen Jahrhunderts in die Geschichte der Kunst ein. Liebermann hatte in Berlin, Uhde in München die französische Tradition schon geschaffen. Künstler wie Slevogt und auch der etwas ältere Corinth konnten sie nutzen. Slevogt hat sie genutzt wie keiner von seiner Generation. Voll betont mit Recht, daß die Stilleben und die Landschaften, die Slevogt im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in Berlin gemalt hat, „von solcher Eleganz und Reinheit der Farbe sind, daß sie nicht deutsch zu sein scheinen“. Sie erscheinen in der Tat wie „Nachempfndungen der Werke von Manet und Monet“, und Slevogt ist sich bewußt, daß diese Künstler, die er um die Jahrhundertwende genauer studierte, ihm kostbare Anregungen gegeben haben. Er ist von einer Kontinuität und Gleichmäßigkeit der malerischen Kultur und von einem dichterischen Auftrieb, die ihm den Platz neben Pissarro, Sisley, Monet anweisen.

Außer Liebermann vermag wohl kein zeitgenössischer deutscher Künstler ein Bild so sehr im reinsten Diskant zu halten wie Slevogt. Er überbietet Liebermann durch Höhe und Pracht des Tons und durch die Glut der Farbe. Das Erste: man muß sehen, wie Slevogt seine Farben setzt. Da sind keine Zufälle und keine interessanten Manieren. Jeder Strich hat Originalität, ist spontan. Man weiß kaum wieso, aber man fühlt es bestimmt; man fühlt, daß dieser Künstler, wenn er eine Farbe sprüht, einem geheimen geistigen Gesetz folgt, das dem Bild beinahe eine Beziehung zu übernatürlicher Leichtigkeit verleiht. Er ist ein Zauberer. Bei ihm hat das Bild jene geistige Vibration, die das Malen über subalterne Kategorien wie Ähnlichkeit und Schule erhebt. Er hat die wahre Kunst, die in der Denaturierung der Natur besteht und aus dem Werk ein allem Stoff überlegenes, nur von eigener Ordnung erfülltes Gebilde macht. Und was der Maler Slevogt für die Malerei geleistet hat, das leistete der Graphiker, der Illustrator der Ilias, des Ali Baba und des Lederstrumpfs für die Graphik. Der sezeßionistische Impressionismus in Deutschland hat kaum etwas Abstrakteres hervorgebracht als die ohne Rest in gezeichnete Arabeske übersehten Blätter.

In dem nämlichen Jahr, in dem Corinth das sechzigste Lebensjahr vollendete, beschloß Slevogt das fünfzigste. Der jüngste unter den Klassikern des deutschen Impressionismus hat nun ein halbes Jahrhundert gelebt, ein Menschenalter gemalt.

Dies sind Entfernungen. Was bedeuten sie? Blühendes Werk, in dessen Reichtum wir Beschenkte mit frohen Händen hineingreifen. Wenden sich versammelte Gedanken zu ihm hin, so treiben sie nicht Kunstgeschichte. Sie spüren die Elektrizität des Lebendigen.

Der Name klingt nach nordischen Hintergründen. Aber die Wiege Slevogts stand im Bereich der Trausnitz, der Martinskirche und der Isar. Der Vater war ein bayrischer Offizier. In Würzburg lief der Sohn durchs Gymnasium. Würzburg ist ein Gedicht aus rotem Stein, blonder Sonne, Wein und bischöflichem Rokokó. Wie wehende Wimpel rollen und spreizen sich überm Main die alten Figuren der Brücke. Das Arabestenhafte in Malerei und Zeichnung, das Helle und die Leichtigkeit sind späte Wirkungen solcher Überlieferung. Am 1885 betrat er die Münchner Akademie. Der Moment war freilich schon kritisch. Leibl war erbittert davongegangen, sein Kreis zersprengt und des Halts beraubt; Liebermann,

der Münchener Nachrenaissance überdrüssig, nach Holland entflohen. Corinth und Trübner hingen noch mit München zusammen: der Einfluß des zweiten auf Slevogt hatte Bedeutung. Der historische Wert der Münchner Schule verkörperte sich in der Gestalt des vorzüglichen Wilhelm Diez. Slevogt wurde sein Schüler und hat ihm bis zum heutigen Tag nicht wenig zu danken. In der jungen Münchner Sezession reizte ihn Böcklin: der Fabuliertrieb, in Slevogts Aufbau ein entscheidender Pfeiler, fand Boden. In einem Chaos von Historischem, Mythologie, Impressionismus, Naturalistischem und Symbolismus fand Slevogt sich selbst. Die Danae: in malerische Pracht verwandelte Häßlichkeit. Das Manifest des „schrecklichen“ Slevogt erregte den Zorn der Münchner Pfahlbürger. Slevogt ging. Seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts besaß ihn Berlin, das auf allen Wegen klug bemüht war, das Erbe Münchens an sich zu reißen; wiewohl die ritterliche Toleranz des alten Regenten ihn festzuhalten versuchte. Das kühne Bild ist als ein Juwel der Sammlung Knorr in München geblieben.

Berlin zog den Maler an, weil es die radikale Atmosphäre Liebermanns besaß. Für Slevogt, der aus einer Fülle ungemeiner persönlicher Triebe schuf, war das Zeitgenössische, das in Berlin heftig pochte, und zumal die größere Freiheit impressionistischer Konsequenz der stärkere Magnet.

Berlin war gleichwohl nicht eine Welt, mit der Slevogt für die Dauer sich einigen konnte. Wie der Preuße Menzel vordem aus heimlichem Drang nach sinnlichen Ergänzungen das süddeutsche und österreichische Barock suchte, schwang vollends Slevogt sich über die Grenzen dieser Stadt. Um 1910 wurde die Frage bewegt, wie Slevogt für München zurückzugewinnen sei. Nussfage Kunstpolitik hielt ihn fern. Slevogt, bis dahin mit Paris und Dänemark, besser mit Italien vertraut, überschritt nun die Schwelle Europas und erreichte den Orient. Dort sättigte sich ein romantischer Hunger, dem Berlin nie genügtun konnte. Voll, der diesen Maler verstand wie niemand, traf in die Mitte, als er sagte, der Grundzug im Wesen Slevogts sei Poesie. Viel mehr als dem französischen Impressionismus, dessen zauberische Höhe er innehielt, ohne von ihm abzuhängen, war Slevogts Auge endlich orientalischer Sonne schuldig. Sie brütete aus, was dem jungen Künstler innewohnte, als er für die fabulierende Malerei Böcklins begeistert war. Das Format des Historienbilds und der großen Phantasie, das Slevogt

einmal gewollt hat, liegt jenseits seiner Verfassung. Das Phantastische seines Wesens lebte sich im Überfluß seines illustrativen Werkes und in den Opalen seiner jüngsten Malerei aus. In der Berührung mit dem Erotischen entfesselte das Kokoto seiner Jugendliterarische Steigerungen seiner naturalistisch unterbauten Impressionistenzeit. Der Künstler lebt fernab von Berlin zwischen den Reben der Pfalz, denen die stärkste Sonne Deutschlands scheint. Berlin hat ihn frei gemacht. Aber die Quellen seines Wesens sucht sein Instinkt südwärts.

Diese Betonung des Südlichen ist nicht allein für die Geschichte des Malerischen bei Slevogt wichtig: für sein Nilblau, für sein Rosa oder Gelb. Sondern auch (und zumal) für das romantische Element, das ihn über Liebermanns nüchternes Nordland und vollends über das im Schulsinn Impressionistische hinausführt. Zeichnung und Malerei treiben einander auf dem heißen und bunten Boden dieser Romantik — die bei Slevogt doch wieder auch so viel und so präzise Realität bringt — wechselseitig in die Höhe. Der exakte Beitrag Menzels, der mit den Realitäten geht, wird nicht verloren. Das Abenteuer lebt. So ist dies Werk: eine silberne Kugel mit allen Reflexen eines Sonnentags auf der Höhe eines Springbrunnenstrahls; augenblicklich, nervös, farbig, bewegt, exakt und Märchen.

Kunst ist ein Produkt der Gesellschaft; aber es lohnt sich nur, dies Produkt in den höchsten Exemplaren zu studieren. Was sollen uns, wenn wir die Summe eines großen Zeitalters ziehen, die kleinen Götter und die Götzen, die nur Unruhe schaffen? Keine Pflicht kann den kritischen Historiker strenger binden, als die, das Wertvolle vom Halben und vom Drittelgut scharf abzuscheiden und dem für alle Zeit Wesentlichen auf Kosten des minder Wesentlichen Raum zu schaffen. Es ist nötig, auch am Kleinen Unterscheidung zu üben: aber noch wichtiger ist es, den Wertinstinkt am Großen zu bewähren.

Der impressionistische Sezessionismus hat eine Menge achtbarer Kräfte hervorgebracht, denen man im Grunde genug tut, wenn man im Angesicht der Großen ihre Namen nennt. Was ist ein Maler wie Gotthard Ruehl sub specie aeternitatis mehr wie eine Illustration zu den Entwicklungsformen der Malerei, die uns bei größeren Meistern mit größerer Typik klargeworden sind? Er machte akademische Studien in Dresden und München, ging 1878

nach Paris, wurde dort frei und wurde seit 1895 der Führer des impressionistischen Sezessionismus in Dresden. Die Leistung seines Lebens ist künstlerischer Ehren wert; sie hat persönliche Schönheiten; sie hatte geschichtlich mindestens den Wert einer propagandistischen Arbeit. Das gleiche gilt von dem allerdings unvergleichlich unkünstlerischeren Zügel und seiner Schule. Es ist derselbe Fall: problematische, unfertige deutsche Kunstzustände und dann der Einfluß Frankreichs, auch Hollands, Belgiens und der Schotten. Aber es läßt sich, wenn man von den Großen kommt, beim besten Willen nicht mehr sagen, als daß Künstler von der Art Zügels die malerische Kultur des Impressionismus mit einem blutigen Fleiß zu einer instruktiven, aber platt-äußerlichen Vollandung getrieben haben — rebliche Rärner noch immer, obwohl die Könige längst mit Bauen fertig sind. Zügel — der 1850 geboren ist — hat noch den Vorzug, der ersten deutschen Impressionistengeneration anzugehören. Aber man kann nicht behaupten, daß seine Anschauung, der ursprünglich auch der Feingehalt einer nach Barbizon zurückreichenden Tradition innewohnte, neuerdings noch Bedeutung aufrecht erhielt. Baisch, Braith und vollends der Holländer Mauve bedeuten mehr. Es ist sonderbar, wie im Bewußtsein des Publikums der feine Tooby durch Zügels rohe Spätform überlärmte wird. Bei Zügel ist die Technik wahrlich nicht aus der Phantasie geboren. Sie ist lediglich auf den Ausdruck einer pleinairistisch differenzierten optischen Wahrnehmung gestimmt. Das wäre indes nicht unerträglich, wenn damit wirklich alles gesagt wäre. Aber leider bleibt diese Wahrnehmung bei aller Differenzierung kraß unvornehm; die Differenzierung bemüht sich mit einer Hartnäckigkeit, die einer besseren Sache wert wäre, um Probleme, in denen der Pleinairismus nicht bloß subaltern, sondern im höchsten Maß geistlos, ja gewöhnlich wird. Und schließlich ist Malerei, mag sie noch so materiell verstanden sein, doch etwas anderes als diese hartnäckige Pinseltechnik, deren Opfer Zügel geworden ist. Es ist bei der übertriebenen Schätzung, die Zügel erfährt, notwendig, diese Tatsachen rücksichtslos auszusprechen. Erscheint es ungerecht, so müssen wir zum mindesten beachten, daß wir im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht mehr die Maßstäbe anlegen dürfen wie um 1890. Damals, im Kampf der jungen Bewegung, mußte jede Kraft willkommen sein, die irgendwie tüchtig war. Aber anders sehen sich die Dinge aus der Distanz an, die uns von einer abge-



Aus „Kasjier der Kunst“, Band XIX

May Liebermann: Polospiel in Genisch Park



Aus „the Brothers Maris“, Sonderausgabe des „Studio“

Jakob Maris: Der Leinpfad

laufenen Entwicklung trennt. Auch Leo Samberger war einmal eine sozusagen revolutionierende Kraft, wenn er auch niemals der Künstler gewesen ist, für den ihn ein Publikum eifriger Bewunderer gehalten hat. Es ist nicht anders: es war einmal — vor zwanzig Jahren — vorübergehend interessant, daß ein Künstler, der eigentlich niemals über die dekorative Anschauung Lenbachs hinausgekommen ist, gezeigt hat, wie man Lenbach auf momentanere, robustere und vielleicht auch etwas wirklichere Impressionen reduzieren kann, indem man Lenbachs Anschauung in ein oft etwas billiges impressionistisches Presto überseht. Aber man muß unserer Zeit das Recht lassen, dies Ereignis jetzt gleichgültig zu finden. Es ist zuweilen ein nachdenkliches Geschäft, die Ausläufer einer großen Bewegung zu studieren: Bilder zu sehen, wie sie der Trübner-epigone Gudden aus dem Cronberger Kreis malt, oder Bilder zu sehen, die von dem in seiner Weise feinen Waldemar Rösler in dem historisch abgeschlossenen Zirkel des Berliner Sezessionismus gezeigt werden. Man kann diese Dinge aus irgendeinem Gesichtspunkt lieben, wenn man ihnen näher kommt; aber man hat das Gefühl, daß fast der Zufall, nicht die Notwendigkeit uns zu ihnen geführt hat. In jeder Stadt leben diese Talente: Ausstellungen wie die von 1913 in Stuttgart lehren die Namen der vielen, die uns aus irgendeinem Anlaß im einzelnen Fall wesentlich werden können und im ganzen doch nie etwas Entscheidendes, etwas Weltgeschichtliches bedeutet haben oder bedeuten werden. Man könnte ebensogut fünfzig als hundert und ebensogut hundert wie gar keinen nennen: vorausgesetzt, daß man nicht einfach ein mechanisches Inventar der Zeitkunst schreiben will. Mitunter interessieren Namen wegen vergangener Versprechungen, die nicht gehalten wurden: Habermann, der Pageriezögling von ehemals, der mondäne Maler von heute, hat nicht nur exzentrische Galanteriebilder gemalt, sondern ehemals, um 1880, unter dem Einfluß der Pilotyschule Stilleben, Figuren und Bildnisse von hoher malerischer Schönheit und bedeutendem Ausdruck hervorgebracht. Albert Keller hat ehemals kleine Dinge von sublimen Koloristik geschaffen; die Neue Pinakothek besitzt seit dem Jahr 1913 eine Anzahl von den fein emaillierten Bijoux aus der älteren Periode seines Schaffens, in der man ihn studieren muß, um ihm gerecht zu werden. Ganz anders interessieren jüngere Künstler, weil sie eine Zukunft weisen: ob sie nun wie Caspar oder Weißgerber vom Boden einer schon

gereiften älteren Anschauung Neues suchen oder ob sie etwa wie jüngere Berliner Sezessionisten von Anfang an neue Wege gesucht haben. Sie werden uns noch inskünftig beschäftigen. Aber vor ihnen steht noch ein anderes Problem. Innerhalb der Sezession und mehr noch unabhängig von ihr entwickelten sich Stilgedanken, die dem Impressionismus abhold waren. Sie wurden in objektiver Verbindung mit den impressionistischen Überlieferungen die Grundlagen der neuesten Kunstentwicklung.

Achtes Kapitel

Der Norden am Ende des Jahrhunderts

Was in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Frankreich geschah, vollzog sich auch in Deutschland und in dem europäischen Kulturkreis überhaupt. Es vollzog sich allenthalben sozusagen grundsätzlich. Die französische Kunst war seit dem Dix-huitième das höchste Exemplar europäischer Kunst überhaupt. Sie war es nicht immer. In der Renaissance hatte Italien, im Barock hatten Spanien und die Niederlande die Führung gehabt. Im Mittelalter, ja bis in die Anfänge der Neuzeit hatte die deutsche Kunst aus der Fülle ihrer Originalität so meisterliche Dinge getan wie die besten Kräfte der Fremden, und es hatte damals Epochen gegeben, in denen sich keine Kunst mit der deutschen messen konnte. Holbein und Grünewald — zwei Extreme statt aller Namen — waren unerhört. Sie waren Häupter europäischer Kunst.

Die französische Vormacht von der Wende des Jahrhunderts ist nicht vom Standpunkte nationaler Sympathien und Antipathien zu betrachten. Mit derartig untergeordneten Gesichtspunkten, die zudem das Wesen der Frage gar nicht berühren, kommt man nicht aus. Die Frage ist historisch zu nehmen. Das heißt: auch dies ist kläglich. Die unmittelbare Empfindung allein müßte die Tatsache registrieren, und damit müßte es genug sein. Alle weiteren Debatten müßten versagen. Aber solange die Welt mit diesem selbstverständlichsten und gründlichsten Verhältnis zur Kunst nicht auskommt, tut man am besten, einfach das Historische festzustellen.

Der Einfluß des Französischen, von dem hier die Rede ist, bedeutete gewiß nicht nur Vorteile für die Kunst. Die Fälle, in denen ein französisches je ne sais quoi ein Talent abgeflacht hat, sind natürlich nicht selten. Aber das beweist am Ende weniger gegen die künstlerische Kultur Frankreichs als gegen den subalternen Charakter der Talente, die sich Französisches mehr aneignet als einerlebt haben.

Dieser Fall läßt sich an zwei Malern studieren, die beide einen europäischen Ruf haben, ohne ihn zu verdienen. Der eine ist zwar nicht Nordländer, aber er gehört grundsätzlich in diesen Zusammenhang: Zuloaga, der Spanier in Paris. Es zeugt für die Roheit der zeitgenössischen Kunstbegriffe, daß es nötig ist, gegen ihn überhaupt ein Wort zu sagen. Ein Kritiker — einer der wenigen, die ihn scharf genug ablehnten — hat das Erschöpfende gesagt, indem er die Malerei Zuloagas eine rüde Blechmusik nannte. Man rühmt dem Maler große subjektive Gewissenhaftigkeit nach. Aber die Frage der Kunst ist nicht nur eine Frage der subjektiven Ehrlichkeit, des subjektiven Fleißes, sondern auch eine Frage des objektiven Vermögens, eine Frage des Talents. Man kann sehr redlich arbeiten und doch sehr wenig echten künstlerischen Instinkt haben. Es ist fürchterlich, zu sehen, mit welcher Plumpheit diese raffiniert artistische Natur das Erbe der großen Spanier vom Greco bis zu Ribera, Zurbaran und Velazquez verwüstet und wie diese bravourösen Verwüstungen vor dem Hintergrund pariserischer Atelierrkultur Fanale wurden, die einen Weltteil begeisterten. Objektiv erscheinen diese Dinge als bare Mache. Ein natürliches Talent verlor unter dem Einfluß pariserischer Malerroutine und modebildender spanischer Stofflichkeiten die Maßstäbe, auf die es angewiesen gewesen wäre, um etwas Gutes zu leisten. Das ist alles.

Der andere ist Anders Zorn. Es ist kaum ein Wort darüber nötig, daß er von Hause aus und im Zusammenhang seiner künstlerischen Entwicklung mehr bedeutet als Zuloaga. Aber das hilft nicht darüber hinweg, daß der berühmte Schwede schließlich auch nicht mehr ist als ein Virtuoso. Man kann das Bestechende an ihm nicht leugnen — gewiß. Es ist vorhanden. Es liegt in der paradoxen Verbindung pariserisch weltmännischer Zivilisation — die er als Mensch wie als Maler hat — mit einer skandinavischen Erotik, die nicht wie die Strindbergs und Munchs voll morbider Passion ist, sondern drall, wickingerhaft blond und bäuerlich vollblütig. Man kennt den Typus, den Zorn liebt, aus den Bildnissen — Gewandbildnissen und Akten — jener dalekarlischen Bäuerin, die ihm das Haus führt und ihn auf seinem Boot auf die schwedischen Gewässer hinausbegleitet. Die ganz unproblematische Erotik, die aus den Bildern dieses saftvollen Weibes spricht, hat etwas menschlich Tiefbefriedigendes — sofern man nicht das leise Gefühl unterdrücken muß, daß diese Erotik vor dem Hinter-

grund eines eleganten Pariser Lebens, wie Zorn es zuzeiten liebt, etwas Präziöses hat. Solche Erotik müßte, um Großes hervorzubringen, ganz ausschließlich sein; sonst wird sie beim Gesundesten — und Zorn hat wahrlich ein schönes Naturmaterial zum Leben — schließlich ein Kunststück. Und dieser Verdacht bestätigt sich durch das Ganze seiner Kunst. Die technische Sicherheit seiner Radierungen und seiner Bilder, die ganz französisch, freilich nicht eben im besten Sinn französisch ist, bringt zuletzt das Gegenteil von Befriedigung hervor. Ihre glatte Mühelosigkeit reizt auf. Sie ist von einer vollkommenen Oberflächlichkeit. Wenn man das nicht immer empfindet, so lediglich deshalb, weil man immer mitfühlt, daß hier eine glückliche Naturgabe dahinterstand, die auch durch die bravouröseste Technik nicht verbraucht werden kann und immer irgendwie etwas Unberührtes behält.

Das alles zeugt nun allerdings nicht gegen den Wert der französischen Vorherrschaft, die in der Geschichte ruht. Der Vorsprung der französischen Kunst und ganz besonders der französischen Malerei ist durch die bildnerische Kultur des französischen Dixhuitième bedingt. Diese grundlegende Tatsache kann gar nicht oft genug wiederholt werden. Keine Nation hatte das Dixhuitième, das Frankreich hatte: keine hatte dies künstlerische und keine dies politische, dies wirtschaftliche, dies gesellschaftliche und überhaupt dies kulturelle 18. Jahrhundert. Das ist es. Bis zu Watteau führt eine ununterbrochene malerische Überlieferung zurück. Die Pariser Impressionisten sind eine Renaissance Watteaus. Renoir ist die Wiederkunft Fragonards. Cézanne ist die letzte, grandioseste Steigerung Chardins. Aber bei Watteau hört die französische Tradition nicht plötzlich auf. Über ihn und Gillot läuft sie in ununterbrochenem Fluß in weiter zurückliegende Vergangenheiten hinaus. Der Klassizismus Davids, Gérards, Prudhons, eines Ingres hatte in einem Land, daß im 17. Jahrhundert den Poussin hervorgebracht hatte, ein doppeltes, ein vielfaches Recht. Claude Lorrain ist die erlauchte Heimat der unerreichten Kultur der französischen Landschaftsmalerei von Louis Gabriel Moreau bis zu den Neoimpressionisten. Vincent van Gogh ist bewußt von den Lenains ausgegangen, jenen stark akzentuierenden Proletariermalern der französischen Merkantilerperiode. Im 16. Jahrhundert schon war Callot, der Lothringer, der Meister eines bizarren Impressionismus. In der französischen Renaissance behaupteten Jean Fouquet und die Clouets wahrlich

die Höhe ihres Jahrhunderts. Jenseits dieser Grenze dehnten sich die glänzenden Traditionen der französischen Gotik, die in Künstlern wie Bellechose den Sinn der Gotik herrlich erfüllten. Man mußte heute kaum ein Buch so notwendig schreiben als das über die Kontinuität der französischen Malerei. Man mußte dem Buch allerlei politische Hintergründe geben: man mußte von der politischen und kirchlichen Konzentration des alten monarchischen Frankreich und vielen anderen staatlichen Dingen reden. Am allermeisten aber mußte man bei jener Tatsache bleiben, die hier mehrfach genannt worden ist: Frankreich hatte ein Dixhuitième. Der Wert dieser Tatsache ist noch niemals genügend abgeschätzt worden, weder von den Nationalökonomien noch von den Politikern, weder von den Philosophen noch von den Literaturhistorikern und den Kunstkritikern, weder von den Sittenhistorikern noch endlich von den Menschen überhaupt. Trotz allen Büchern kennt man kaum das Material. Man mußte das Dixhuitième und zumal die höchste Ausprägung, die französische, so sehr als Epoche fühlen wie das Zeitalter der Renaissance. Man sagt wohl, das sei schon geschehen. Aber es ist nicht wahr.

Als Frankreich in das Dixhuitième eintrat, das tausendmal öfter das Opfer albern lästernder Unkritik als das Thema bewundernden Verstehens gewesen ist, war die niederländische Kunst im Sterben. Rembrandt, der Koloss seiner Nation, ein Riese der Menschheit, war schon seit Jahrzehnten tot. Aber noch einmal entsandte die niederländische Erde einen Gewaltigen. Sie entsandte Antoine Watteau, den Sohn der Stadt Valenciennes, die in dem gegen die holländische Bourgeoisie geführten Wirtschaftskrieg Ludwigs XIV. vom spanischen Belgien an Frankreich gefallen war: als ob die Geschichte in Symbolen spielen wollte, entsandte sie diesen Künstler, der mit den Traditionen des Teniers begann, nach Frankreich. Dieser Pariser war eigentlich ein Hennegauer. So hat die Geschichte späterhin van Gogh, den Nordbrabanter, nach Frankreich getrieben. Nach Frankreich: das heißt in das Zentrum einer historisch gewordenen künstlerischen Gravitation. Beide sind Franzosen geworden. Aber beide haben etwas mitgebracht: etwas vom Testament der Seele Rembrandts. Frankreich hatte das Glück, diese Künstler anzuziehen. Sie reklamierten niemals ihre Nationalität. Sie fühlten, daß sie in einem Lande lebten, in dem höchste Kunst sich natürlicher einstellte als anderswo. Es ging ihnen wie

dem Oswald in den „Gespenstern“, den die Angst plagte, er würde überall außer in Frankreich schwer und lasterhaft. Sie suchten nicht Frankreich: sie suchten das Land des glücklichsten Gleichgewichts südlicher und nördlicher Möglichkeiten. Was für einen Sinn würde es haben, gegen diese Weltbürgerlichkeit etwas zu sagen? Sie entsprang den stärksten, den fruchtbarsten, den besten Instinkten.

Dabei waren diese Künstler Niederländer. Dabei waren sie Söhne eines Landes von einer künstlerischen Tradition, die das Französische — wenigstens einen wesentlichen Teil des Französischen, den malerischen — vielleicht am ehesten ersetzen konnte. Aber gerade dies Bewußtsein von einer gegebenen Identität und freilich darüber hinaus das Verlangen, nicht nur diese Identität, sondern noch Neues, Größeres, Formaleres zu erleben, zog sie wieder nach Frankreich. In mancher wesentlichen Rücksicht hätten sie gerade so gut in Holland bleiben können. Nicht umsonst sind Liebermann und Uhde sowohl nach Paris als nach Holland gegangen und nicht umsonst haben sie Holland beinahe vorgezogen. Aber gerade dieser Tatbestand verknüpfte Holland wieder mit Paris.

Das Verhältnis zwischen Frankreich und Holland war so sehr eine selbstverständliche Tatsache, daß es zum Beispiel fast unmöglich wird, den Holländer Jongkind von den französischen Impressionisten abzusondern. Das liegt nicht nur an den äußeren Beziehungen, die Jongkind mit den Franzosen der Schule von Honfleur verbanden. Es liegt auch daran, daß überhaupt die Malkultur der Holländer der Malkultur der Franzosen parallel ging. Und das war so wahr, daß man Jongkind, wie es in einem anderen Zusammenhang bereits gesagt wurde, als den Ahnen des französischen Landschaftsimpressionismus bezeichnen könnte, sofern es überhaupt einen Sinn hätte, eine Zeitbewegung auf einen einzelnen Menschen zurückzuführen. Jongkinds Leben griff weit zurück. Er wurde 1819 geboren: in dem Jahr, in dem die Romantik in der französischen Malerei mit Géricaults Medusasloß eines ihres größten Ereignisse erlebte. Seit dem Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte Jongkind als Maler maritimer Landschaften alle die Formmittel, die für den Impressionismus charakteristisch sind, bis zu einer oft fast unüberbietbaren Vollendung. Was Monet, Pissarro und die anderen gegen 1870 wollten und nach 1870 zum Ziel führten, war bei Jongkind schon um 1860 vorhanden. Schon da-

malz hatte er den epigrammatisch flüchtigen Witz der impressionistischen Anschauung und schon damals zumal das durchgebildete Organ für die relativierenden, formauflösenden Einflüsse der Luft und des atmosphärischen Lichts. Er starb in einem Augenblick, in dem das impressionistische Sehen in Deutschland sich erst zu organisieren, sich durchzusetzen begann: im Jahre 1891. Aber auch in Holland erschien Jongkind zu früh. Der populäre Mesdag, der erst 1831 geboren wurde und noch ein gutes Stück des 20. Jahrhunderts erlebte, hat diese Präzision impressionistischen Sehens, die gleichsam das schwebende Nichts präzisiert, niemals besessen. Seine Marinen sind übrigens von vornherein selbstverständlich das Werk eines ganz unvergleichlich schwächeren Talents. Sie sind im besonderen minder französisch im Geist. Wo sie aber an das Französische anknüpfen, da suchen sie Beispiele aus Barbizon. Der Amateur Mesdag, der Sammler Mesdag liebte das stabilere, gleichsam konservativere Sehen der Landschaftler des Fontainebleauer Waldes. Er versuchte es zu über-
setzen: aber dabei war er einerseits zu artistisch-äusserlich, andererseits zu altholländisch-schwerfällig, um im Verhältnis auch nur annähernd das zu leisten, was Jongkind geleistet hatte. Die Beziehung zu Barbizon erschöpft ihn indes nicht. Er hat Dinge gemalt, die an die köstlich gewichtlosen Seeimpressionen Jongkinds doch einigermaßen anklingen — und er hat leider mit seinem effektischen Talent, das im Eigenen schwach war, auch Dinge gemalt, die süßlich sind wie gewisse Ansichtskarten, die als Kunstwerke verkauft werden.

Im übrigen ist Mesdag, wie er ein Epigone der Maler von Barbizon ist, ein Epigone des Israels. Josef Israels aber ist der Künstler, in dem sich das künstlerische Holland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts klassisch verkörpert. Vielleicht war Jongkind ein geistreicherer Künstler als Israels. Vielleicht müßte man auch so sagen: das Französische in Anschauung und Malerei liegt bei ihm mehr an der Peripherie des Erlebnisses und das Erlebnis selber liegt bei ihm an der Peripherie des Daseins. Israels hat eine wundervolle künstlerische Kultur — aber selbst dann, wenn sie ihn mit den Franzosen verbindet, ist man nicht versucht, es festzustellen. Man hat ihn sehr oft mit Millet verglichen — womit man nun weder den größten Maßstab noch das Wesentlichste der künstlerischen Form des Israels gefunden hat. Aber auch dann, wenn man den Vergleich mehr auf das rein Malerische stellen wollte, etwa auf jene
168

äußerste Kultur der Tonschönheit und auf jene äußerste Innigkeit des Tons, die Israels erreicht hat, bleibt man gern bei Israels selber. Alles bei ihm, auch das, was nur mit der formalen Freiheit der Franzosen verglichen werden könnte, erscheint als Eigentum seiner Kunst. Man ist nie versucht, davon abzuschweifen und die Beziehungen dieser Kunst irgendwo außerhalb zu suchen. Alles erscheint bei Israels als Basis.

Wir kennen und lieben ihn lange nicht genug, den Alten, der erst im neuen Jahrhundert — es war im Jahre 1911 — die Augen schloß. Es ist sonderbar: dabei ist außer Menzel, Schwind und Richter kein Maler so zur großen, guten Popularität geschaffen wie Israels. In Holland ist er populär; bei uns ist er es lange nicht in dem Maß, das zu erwarten wäre. Er war vielleicht der letzte von jenem Malertypus und Menschentypus, der das begrenzte Leben geliebt, sich im Begrenzten behaglich gefühlt und im Behagen Bedeutendes geschaffen hat. Er war vielleicht einer der letzten Kleinbürger in der Kunst: einer der letzten jener Generation, die vor dem neuen, dem ausgesprochen internationalen Typus gekommen ist. Er wäre biographisch begreiflich. Er wurde 1824 geboren, kam aus den kleinsten Verhältnissen und lebte lange, bis in die Mannesjahre hinein, in dem Milieu des Amsterdamer Judenviertels; in einem Milieu, das einen Menschen fixiert, wie es sich heute in der restlosen Freizügigkeit aller Menschen und Dinge kaum mehr vorstellen läßt. Man vereine etwa unser Vormärzmilieu mit dem alten Ghetto von Amsterdam; das etwa ist die Umwelt des Israels gewesen, die ihn geprägt hat. Sie hat ihm zunächst ein menschliches Schicksal auf den Weg gegeben, das eine fast mittelalterliche Enge hatte. Und damit schuf sie der Kunst des Israels einen ungewöhnlichen menschlichen Hintergrund. Dies ist die Herkunft der eigentümlichen Lyrik, die das Werk des Israels umwebt. Seine Bilder haben nicht nur im Stoff, was einigermaßen gleichgültig wäre, sondern in der formalen Erscheinung immer etwas Sehnsüchtiges. Liebermann sagt in seinem feinen Israels-Essay, Israels habe das „Enveloppierte dem Bestimmten vorgezogen“. Aber wenn ihn nun auch diese menschliche Sehnsucht, die sich malerisch in einen Ton von feinstem Geist übersetzt, aus dem Engen herauszuführen scheint, so bleibt er doch in seinen Grenzen. Wir Deutsche sind so lange kleinbürgerlich gewesen, daß wir beides lieben sollten: seine Begrenztheit und seine Sehnsucht, die beide bei ihm eindringlicher sprechen als bei den

Deutschen, die man neben ihn stellen könnte. Sie gewinnen beide bei Israels zuzeiten eine Bedeutung, die Liebermann das „Sacerdotale“ des Israels nennt: das Hohepriesterliche. Auch von hier aus müßte Israels mehr Verehrer haben. Der Fall erweckt Mißtrauen gegen das deutsche Publikum, das über die snobistischen Verehrer fremder Kunst schimpft. Hier, bei Israels, ist nun alles, was der rechte Deutsche in der Kunst zu suchen vorgibt. Hier ist Gefühl; hier ist menschliche Innigkeit; hier Gemüt: Gemüt sogar in dem tief sentimentalen Sinn, den wir meinen, wenn wir vom Gemüt sprechen. Hier ist Gefühl für ein begrenztes Dasein, für die gegebene Existenz zwischen den angestammten Lebensschranken. Wäre man konsequent, so müßte es in Deutschland einen Israelskultus geben und um so mehr geben, je höher Israels alle diese Dinge in die Sphäre der Form hinaufbetet. Es gab vielleicht im ganzen 19. Jahrhundert keinen Künstler von solcher Herzlichkeit. Aber er hat nie sehr auffallende Triumphe bei uns gefeiert, so sehr er unserer Art entsprechen müßte. Liegt es daran, daß er formal zu begabt war? Daß zuletzt eben etwas Künstlerisches entstanden ist, das ihn den Franzosen näher bringen könnte als uns?

Es gibt, namentlich aus der späteren Zeit des Israels, etliche Dinge, die einen Augenblick lediglich auf der Malerei zu stehen scheinen. Aber man fühlt auch bald wieder heraus, daß die menschliche Bewegung wie immer am Werk ist. Diese Bewegung scheint zuweilen ohne Rest von der Malerei, von dieser wundervoll tonigen Malerei, die Liebermann ein sensitives Blond nennt, resorbiert zu sein. Aber man fühlt sie doch immer wieder. Sie umflutet die Form in leisen Wellen, die wie im Traume, wie bewußtlos ihre Rhythmen an das Ufer klingen lassen. Irgendwie ist Israels immer sentimentalisch an der Erscheinung beteiligt. Oft ist er es bis zum sentimentalen Genre. Nie ist er es so wenig, daß die impressionistischen Franzosen neben ihm nicht wie Former erscheinen, die für das sentimentale Erlebnis prinzipiell neutralisiert sind. Ursprünglich hatte Israels dunkle Bilder in zugeschlossener Form gemalt. Später malte er analytische Impressionen: breitsleckige Bilder von durchgebildeter sinnlicher Empfindung für die Probleme der Freiluftmalerei. Aber auch seine Impressionen aus dem Leben der Strandproletarier und seine Impressionen von der See sind in den Formmitteln immer nicht bloß materiell, sondern auch sentimentalisch empfunden. Man entdeckt, wenn man das Deuvre des Israels durch-

blättert, in welcher Art Liebermann von Israels gelernt hat. Für einen flüchtigen Blick wäre ein Strandproletarier Liebermanns mit einem des Israels zu verwechseln; so sehr ähneln sich beide Erscheinungen in der malerischen Art, in der Wahrnehmung des Lichts, in der optischen Witterung für die Atmosphäre. Aber bald wirkt Liebermanns Bild mit allem seinem Feinsinn, mit seiner unbezweifelbaren Geistigkeit als Intelligenz; nicht als Intelligenz des Verstandes, sondern als Intelligenz der Anschauung, als Scharffinn des künstlerischen Erlebnisorgans. Israels dagegen wirkt universal, wirkt schlechtthin menschlich, wirkt human. Die herrlichste Komposition durch das Licht ist schließlich bei ihm doch nicht durch sich selber Erfüllung, sondern durch die menschliche Vibration, deren Gedicht sie ist.

Israels hat einmal eine Reise nach Spanien gemacht, die er in einem liebenswerten Malerbuch beschrieben hat. Man muß es lesen, um zu erfahren, wie wenig er zu Zeiten gewesen ist und wie doch aus diesem Wenigen das Schöne aufstieg. In Rotterdam hatte er natürlich bereits Heimweh nach Holland. Den Trubel in Paris konnte er nicht leiden. Zwar macht er über die Boulevards eine der feinsten Bemerkungen, die je über die Biologie der Boulevards gemacht worden sind: „Es ist, als ob die Menge immer dort gefessen hat und auch immer dort sitzen wird.“ Aber er zog doch die Sammlungen vor; mit dem Wohlgefühl des alten Juden, der sich zwischen seinem bric-à-brac bewegt, ging er zwischen den Schätzen des Louvre auf und ab — mit dem Wohlgefühl des jüdischen Antiquars und mit dem Wohlgefühl des großen Künstlers, der Seinesgleichen sucht, um sich in Demut vor ihnen zu neigen. Ja er neigte sich vor Leuten, die nicht wert waren, ihm die Schuhriemen zu lösen. Er bewunderte in Paris maßlos eine Kollektion von Werken Paul Renouards, die allein eine Reise wert sei. Andererseits moquierte er sich ziemlich töricht über die Pointillisten und alles Neue. Inzwischen ließ er seinen Sohn Isaaß im Jardin de Paris und im Bois schlendern. Und das ist füglich alles, was man von dem Maler Isaaß Israels erzählen kann.

In Spanien lautete die große Frage: Velazquez oder Rembrandt? Über Murillo amüsierte sich der alte Israels sehr fein, und damit bewies er, daß er, der Sentimentalische, der empfindsame Widerpart der gemalten Dialektik Liebermanns, zuzeiten sehr sachlich und sehr dialektisch fein konnte. Als er vor Velazquez trat und an

Rembrandt zurückdachte, da formten sich in ihm kostbare Gedanken. Er schrieb sie in sein Tagebuch. Sie bezeichnen Velazquez, Rembrandt und ihn selbst. Sie lauten:

„Velazquez arbeitet, aber kämpft nicht; er fühlt herrlich, aber er ringt nicht; das dumpfe Schweigen in dem Dunkel Rembrandts und sein Wühlen nach dem Unendlichen und Rätselhaften kennt er nicht; ruhig und sicher thront er auf dem durch ihn hier eingenommenen hohen Platz; aber die Kunst des Velazquez umfaßt nur seinen eigenen Kreis, die Rembrandts lebt mit jedem Menschenleben mit und strebt dann noch nach dem Historischen und Unsichtbaren. Velazquez zeichnet nicht tiefsinnig oder genau, aber groß und treffend; er sucht nicht, er müht sich nicht ab, wirft nicht verzweifelt um sich . . ., sondern ist ernst und überlegend.“

Im übrigen bewunderte er den herben katholischen Morales. Wie er sich wohl zum Greco gestellt haben würde, wenn er ihn gekannt hätte? Sicher hätte er eine verwandte Rasse gefühlt. Aber das Höchste wäre ihm unter allen Umständen Rembrandt geblieben, der aus dem Begrenzten heraus Dinge von überschwenglicher Weite geschaffen hat. Vielleicht war Israels das letzte Glied dieser großen Kontinuität des klassisch Holländischen.

Die seit Israels kamen, gingen mehr oder minder auf den Wegen, die er bezeichnet hat. Von Mesdag ist es schon gesagt. Aber auch Bedeutendere folgten Israels. Vosboom, der sieben Jahre älter war als Israels und schon 1891 gestorben ist, hat von dem Meister entscheidende Anregungen empfangen. Seine berühmten Kircheninterieurs, die ihn zwischen 1850 und 1880 zu einem der beliebtesten holländischen Künstler machten, sind im Grunde nur die zur Spezialität gewordene Durchbildung einer besonderen Seite des Israels: nämlich seiner Vorliebe für tonige Halbdämmerungen in alten Kirchen und für das Sensitive derartiger Situationen. Er ist bei allem Sensitiven neben dem auf's Elegische und auf's Große gestimmten Juden eng. Adolf Urz, der 1837 geboren wurde, und Breitner, der schon der Generation von 1847 angehört, sind ohne das schöne Patriarchat des Israels kaum vorzustellen. Man wird sich nicht lange damit bemühen, in den lichten holländischen Stuben des Ersten und in den breit gemalten Amsterdamer Straßenimpressionen des Zweiten speziellen Einflüssen des Alten nachzuspüren. Man kann es tun. Aber es ist überflüssig, weil diese Einflüsse selbstverständlich sind. Gerade Breitner, wohl der stärkste impressionistische Spezialist, den

Holland hervorbrachte, ist, so sehr aus der Kultur des Israels hervorgewachsen, daß man die Beziehungen gar nicht debattiert. So geschehen die Dinge im Umkreis großer Meister. Im übrigen ist Breitner, so sehr methodische Vitalitäten seiner Art es vermögen, eine Erscheinung von originalem Wert. Man könnte das Problem etwa so formulieren: Breitner hat in seinen Impressionen für Amsterdam etwa das getan, was Monet mit seinen Impressionen für die Pariser Seine getan hat. Monet ist schließlich der methodische Ausbau einer bestimmten künstlerischen Äußerung Manets, auch wenn die landschaftlichen Impressionen Monets chronologisch früher gekommen sind als die Manets und Manet angeregt haben. So ist Breitner, der übrigens auch von den Franzosen viel gelernt hat, mit seinen Amsterdamer Impressionen, die er in allen möglichen Wetternuancen sucht, bei Regen, bei Schnee, bei Sonnenschein, der methodische Spezialist, der aus dem Reichtum des Israels ein Gut gehoben hat und es bis zu den letzten künstlerischen Konsequenzen glücklich wuchern ließ. Schließlich sind Mauve und die Brüder Maris dem Kreis des Israels zuzuzählen. Sie gehörten mit dem Hauptteil ihrer Werke diesem Kreis sogar näher an als Breitner, bei dem man immer den Mann einer jüngeren, nicht einer altmeisterlichen Generation fühlt. Sie sind Israels rein chronologisch näher. Das Leben Mauves umfaßt die Zeit von 1838 bis 1888; Jakob Maris lebte von 1837 bis 1899; Matthias Maris wurde 1839, Willem Maris 1843 geboren. Über die chronologische Einheit hinaus bilden sie eine sachliche Einheit mit Ausnahme des Matthias Maris, der mit seinem halbenglischen Wesen einigermaßen außerhalb des Kreises steht.

Im Gegensatz zu Jüngeren von der Art Breitners, die sich eine eindringende Spezialität zur Aufgabe setzen, streben sie wie Israels selber eine gewisse Universalität an. Nur Willem Maris ist spezialisierter Tiermaler. Er ist den jüngeren Generationen, die einen bestimmten Querschnitt der Erscheinungswelt mit einer unerfättlichen Intensität studieren, am nächsten. Mauve nähert sich ihm; aber noch ist seine Kunst mehr auf Allgemeines gestimmt. Es ist ein Hochgefühl, wenn man von Zügel und der Zügelschule kommt, deren spezialisierendes Analysieren, deren unfruchtbar intransigente Pinseltechnik, deren Gefühlsarmut an Verödung grenzt, ein Tierbild von Mauve oder von Willem Maris zu sehen. Hier ist immer noch die menschliche Empfindung für die Dinge lebendig, wo der

Zügelkreis die leerste Optik betreibt. Das Gefühl des Israels wirkt glücklich nach, und es scheint, daß keiner das Menschliche ganz verlor, der ihm je nahtet. Das Menschliche äußert sich indes keineswegs nur oder auch bloß vorwiegend in dem, was die Leute Stimmung nennen. Es äußert sich vor allem formal: es äußert sich in der Kunst, die Erscheinungen als Elemente des Lebens zu sehen und das Ganze und Allgemeingültige einer Erscheinung im Auge zu behalten. Es ist üblich geworden — und leider trägt Meier-Graefe daran auch einige Schuld —, Mauve als eine recht harmlose Sache hinzustellen und Willem Maris nicht minder. Man pflegt zu sagen, daß van Gogh in der Welt dieser Künstler wenig erleben konnte. Das ist wohl sehr falsch gesehen. Es gibt Tierbilder von Mauve, die ihn durchaus als einen würdigen Lehrer van Goghs, gerade van Goghs erscheinen lassen. Es würde sich sogar lohnen, das Verhältnis der beiden einmal genauer zu untersuchen. Einige Dinge scheinen direkt auf van Gogh hinzuweisen. Bei Willem Maris überwiegt wohl oft der materielle Reiz der schönen Malerei. Aber auch in seinen Bildern ist zuweilen etwas, das uns reizt und berechtigt, van Gogh mehr, als es geschieht, in die Gemeinschaft der holländischen Meister von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hineinzudenken. Bei Maris findet man mitunter starke Ansätze jener Verbindung eines Impressionismus, der das Wesentliche sinnlich vibrierend präzisiert, mit einem fast metaphysischen Gefühl für dies Wesentliche. In einigen Wurzeln seines Wesens greift dieser ausgezeichnete Tiermaler in die Malkultur von Barbizon zurück; allerdings nicht so sehr wie Mauve, der sehr viel von der Lyrik der Fontainebleauer hat. Dabei muß man übrigens bedenken, daß bei den Fontainebleauern selber das Lyrische schon sehr oft in einen nervös sensitiven Pleinairimpressionismus überging: etwa bei Corot, auch bei Troyon. Wenn Assoziationen über das Wesen eines Künstlers überhaupt etwas aussagen können, dann möchte man Mauve zuweilen mit Corot vergleichen. Willem Maris wäre im Verhältnis dann etwa Troyon.

Man ist gewohnt, seinen Bruder Jakob über ihn zu stellen. Es ist die Frage, ob das mit Recht geschieht. Wie Troyon bedeutet Willem Maris eine zwar begrenzte, aber sehr feste, sehr geschlossene, sehr einheitliche künstlerische Weltanschauung. Man findet bei ihm eine gewisse Unbeirrbarkeit. Bei Jakob Maris stört zuweilen die magistrale Geste. Sein Leben sagt einiges über ihn

aus. In Holland erzählt man allerlei von seiner altholländischen Äppigkeit, von barocken Gewohnheiten, die einen an die Zeit des Hals und des Paul Potter gemahnen. Man erzählt, wie er voll des Gefühls für seine Welt das holländische Land bereifte, wie er die Wasserstraßen entlangfuhr und jenen trefflichen Rumpanen glich, die ehemals mit breitem Gesicht aus Halskrausen in die Welt lachten und mit einem vollen Glas die Triften, die Mühlen, die Tiere, die Ufer, die Städte, die starthüftigen Mädchen der Heimat grüßten. Nun sind dergleichen Geschichten sehr hübsch. Es ist angenehm, sich einen holländisch-massiven und holländisch-reduzierten Rorbybanten vorzustellen, der den heimatlichen Elementen eine Libation weicht. Aber etwas ist in uns, das uns ein ganz klein wenig mißtrauisch macht. Wir zweifeln gar nicht an der subjektiven Wahrheit dieser festlichen Gebahrung; aber wir zweifeln, wir Kinder eines allzu gedämpften Zeitalters, an der objektiven Möglichkeit dieses altmeisterlichen Vollbluts. Die Bilder des Jakob Maris sind fast immer gut, und nicht selten haben sie eine prachtvolle Tiefe des Temperaments. Aber mitunter fühlt man Eklektisches, um nicht zu sagen Uffektation. Das gilt fast gar nicht von den Landschaften, aber es gilt einigermaßen von den figürlichen Sachen, in denen mit einer allzu generösen Verschwendung vornehm prunkender Koloristik und phänomenalen Lichts gearbeitet ist. Man merkt den Mann, der sich als Künstler fühlt. Diese figürlichen Sachen gehören allerdings meistens einer frühen Periode an, etwa der Periode, in der Uhde, Albert Keller und Habermann bei uns ähnliches gemalt haben. Sie sind zumeist aus den sechziger Jahren. Wir wollen nicht ungerecht sein. Das Leben dieses Künstlers umfaßt eine lange Zeit, in der die mannigfachen Äußerungen möglich sein mochten. Es kann sein, daß uns als meisterlicher Eklektizismus erscheint, was meisterliche Entwicklung ist. Es ist nicht ganz wahrscheinlich, aber immerhin möglich. Es ist nicht zu leugnen, daß es einigermaßen gegen die reine Originalität dieses Künstlers spricht, wenn er das Thema Millet's mit derselben Verve meistert wie die Probleme einer Koloristik, die auf großartige Eleganz ausgeht — einerlei, ob diese Dinge zeitlich weit auseinanderliegen oder nicht. Er kann schwer und rund sein wie Millet und mouffierend und spiz wie Monticelli. Begreiflich ist seine Entwicklung zum Impressionismus. Sie ist eine Entwicklung der Anschauung. Sie ist eine Differenzierung, aber mitunter meint man bei Jakob Maris, zumal weil er immer so sicher, so überlegen

auftritt, auf allzuweit abschweifende Variationen der künstlerischen Gesinnung zu stoßen. Bei Willem fühlt man eine dem Umfange nach begrenztere Anschauung, aber auch die dauernde Einheit seiner qualifizierten künstlerischen Gesinnung mit sich selber. Matthias schließlich erscheint als Eklektiker in ganz anderem Sinn. Jakob ist nicht beunruhigt. Ihm gelingt, was er will, auch wenn das Gewollte ihm einigermaßen fremd ist. Matthias weiß von sich, daß er problematisch ist. Er ist als Eklektiker ein Sonderling. Er ist als Eklektiker auch ein schwächerer Könnner als sein Bruder. Er ist als Eklektiker sentimental. Seine Sympathien gehen darum auch nur nach gewissen Richtungen, und diese Begrenzung gibt ihm den Ausdruck der persönlichen Einsalt. Er sucht das sentimentale England. Er sucht Burne-Jones und die Präraffaeliten. Mitunter nimmt er eine Note von Puvis de Chavannes, dem sündlosen Mystiker, dem englischen Franzosen, dem puritanischen Katholiken. Zuweilen erinnert er an die Romantik Viktor Müllers. Zuweilen sind in seinen Bildern Untertöne, die an Watts und Carrière erinnern. Dann kommen wieder Rindlichkeiten, die alles von Ludwig Richter haben außer dem einfach Überzeugenden. Manchmal geht das Mystische und jungfräulich Sentimentale leise ins Groteske und Lasterhafte hinüber. Jenseits des Figürlichen steht noch eine Landschaftsmalerei, die etwas von der Unheimlichkeit der Landschaften Ensors anzustreben scheint oder die Art der schottischen und der englischen Landschaftler vom Ende des 19. Jahrhunderts ins Visionäre zu heben trachtet. Dabei ist alles dies Mystische, Exaltierte, Sentimentale und Visionäre mehr literarisch als bildnerisch vorgestellt. Und nicht nur dies: es ist in keiner Hinsicht, weder als literarische noch als anschauende Phantasie wirklich gelungen — von feinen Einzelausnahmen natürlich abgesehen. Man empfindet, daß man einem Künstler von zartestem Leben gegenübersteht. Aber diese Empfindung entschädigt nicht für die fragwürdige Formalität der Anschauung und für die brüchige Exekutive. Jakob Maris erscheint natürlich befriedigender. Er hat immer den Vorzug, mit einer wundervollen Realität, die besser ist als unzureichende Träume, in der holländischen Atmosphäre gelebt zu haben, und hat immer den Vorzug einer gewissen, oft hochgesteigerten Animalität der materiellen Malerei.

Von Matthias Maris führt der Weg nach England hinüber. Die Beziehung zu den Präraffaeliten und den Glasgowern wurde



Im Besitz der Modernen Galerie Thannhauser, München

Josef Israels: Zur Arbeit. (Gouache)



aus Richard Wagner, „Die heilige Materei“

Eugène Delacroix: Der Betrug

bereits erwähnt. Die Beziehung des Holländers zu England ist nun nicht etwas Einzelnes. Sie lag in der Zeit. Man könnte, wenn es sehr der Mühe wert wäre, zwischen Doorop und Thorn Prikker auf der einen Seite und der stark kunstgewerblichen Bewegung um Morris und Crane auf der anderen Seite Parallelen konstruieren. Interessanter wäre das Verhältnis zwischen Thys Maris und Turner oder — was in dieselbe Richtung geht — zwischen ihm und Whistler.

Whistler ist ohne Zweifel der phänomenalste Künstler des Nordens von der Wende des 19. Jahrhunderts — wenn man den Kavalier vom Staat Massachusetts, der mehr mit Paris und Venedig flirtete, als mit Amerika und London, einen Künstler des Nordens nennen darf. Aber das Wort läßt sich in einem übertragenen Sinn anwenden, da wir uns annoch erlauben dürfen, die Amerikaner für die Kunst zu den Bewohnern des äußersten Thule zu zählen. Zudem ist das Verhältnis zu Paris und Venedig nicht ganz sicher. Man ist versucht, ein kleines Blasphem zu riskieren und in dem pointiertesten aller in den schönen Künsten erfahrenen Gentlemen, gerade in ihm, für Sekunden den Yankee zu entdecken, der unter Kunst eine Feerie versteht.

Das klingt wirklich lästerlich. Aber zur Entschuldigung mag gesagt werden, daß sie an einem brillanten Künstler begangen wird und daß dieser Künstler unter allen anderen Talenten auch das Talent besaß, Lästerungen nicht nur herauszufordern, sondern sie auch mit Eleganz zu fangen, auf der Florettspitze zu balancieren und sie nicht bloß mit dem Mund, sondern auch mit seiner allzu hemmungslosen Malerei zurückgeben. Blaspheme sind nur ungerecht gegen kleinere Leute. Großen Männern schaden sie nichts.

Whistler erscheint als das Gegenteil alles Banausentums, und dieser gottloseste aller Dialektiker unter den Malern, dieses Bonmot der Kunstgeschichte, dieser Paradoxenepitapher, dem gegenüber Degas fast als ein solider Fachphilosoph erscheint, hat die nötigen Conferenzen gehalten, diesen Eindruck zu befestigen. Er hat sich über alle Dinge moquiert, die irgendeine unkünstlerische Schwere haben. Er wandte sich, zeitlebens eine Psyche im Smoking, von den Duvriers ab: „Die Arbeit des Meisters riecht nicht nach Schweiß“. Das klingt ausgezeichnet. Aber es beweist am Ende nichts gegen das Faktum, daß Leibl oder Marées, Cézanne oder van Gogh im massigsten Sinn des Wortes gearbeitet haben. Es widerlegt am

Ende nicht einmal die Arbeitsamkeit Whistlers selber. Hinter dem Werk Whistlers steckt eine unendlich fleißige, bis zur Schülerhaftigkeit fleißige Beschäftigung mit Velazquez und den Japanern. Es wäre Whistler nicht bloß peinlich gewesen, wenn eine Spur der Arbeit in seinen Werken stehen geblieben wäre; es war ihm auch peinlich, daß er überhaupt arbeitete. Darum wandte er sich gegen den merkllichen Fleiß. Darum wandte er sich vor allem gegen das Gefühl der Verpflichtung zur Kunst. Er hat gegen den Uberglauben der Leute, die im England Ruskins sehr zahlreich waren, der Leute mit dem Kunst spleen, ausgezeichnet gefochten. Wie ein Alphorist des Dixhuitième, der die besten Dinge nur im Salon sagt, verzog er die Lippen, wenn ein Staatsbürger der Meinung war, es gebe in der Welt der Kunstgenüsse kategorische Imperative, die eine Pflicht zum Kunstverständnis und zum ästhetischen Vergnügen begründen. Er spitzte die verwöhnte Zunge gegen alle Reformatoren, „die den anderen die Wege verbessern“, und proklamierte nichts als das künstlerische *fait accompli*. Alle diese Dinge sind von ihm glänzend gesagt und glänzend gemalt. Aber in uns bleibt ein gewisses Mißtrauen. Wie kommt es, daß wir, wenn wir der Ungezogenheit unserer kritischen Launen nachgeben, uns eines Tages bei der unüberwachten Vorstellung ertappen, dieser außerordentliche Maler, Kopf und Mensch sei am Ende einigermaßen ein Hochstapler gewesen? Wir denken da nicht daran, daß er lebte wie Sizian oder mindestens wie Lenbach und daß er aus seinem glänzenden Gartenhaus in der stillen Straße der Pariser Spitzenantiquare, der Rue du Bac, vor seinen Gläubigern nach London und vor den Gläubigern aus seiner unermesslich komfortablen Londoner Wohnung wieder nach dem gastlichen Paris floh. Es handelt sich um seine Kunst und seine künstlerische Gesinnung. Wir ziehen zwar schleunigst den Verdacht zurück, der uns selbst mißlich ist. Es geht nicht an, unter Kavaliern so etwas anzunehmen. Aber das böse Wort ist einmal gefallen.

Wir tun natürlich alles, um es zu berichtigen. Und so führen wir unser Mißtrauen auf ausgedehnte Überlegungen zurück. Auch das ist noch peinlich. Aber man bemüht sich immerhin um eine zuvorkommende Psychologie. Wie? Wenn alle diese Leichtigkeit zuletzt die Schutzfarbe eines Mannes wäre, dem der Amerikaner doch ein wenig im Blute sitzt? Der Amerikaner — das heißt der Mann, dem die industrielle Auffassung der Dinge doch irgendwie

gemäß ist? Die industrielle Auffassung, die lange, lange ohne Kunst existiert hat, die Kunst nun entdeckt und gegenüber dem industriebürgerlichen Leben nun jäh und eigensinnig eine göttliche Trivolität affektiert, der alle Kategorien der Pflicht und der Arbeit fremd sind? Bei der Affektation ist es sicher nicht geblieben. Sie ist ihm Naturell geworden. Ist Whistler der Amerikaner, der sich zu der arbeitsreichen Vergangenheit seines Landes in einen sophistischen Gegensatz stellt? Ist er — mit dem schönen Wort des trefflichen Minierers Chackeray — ein wenig snobig? Man untersteht sich, das allerdings zu glauben, und tut es leichter, weil es dem Helden nicht Abbruch tun kann.

Whistler hat einmal gesagt, die Kunst sei Kunst, wenn sie „wie ein Zufall von Erfindung und Stabreim“ erscheine. Man würde das Wort vollkommen finden, wenn es nicht just von Whistler wäre. Man ist geneigt, es deshalb nicht bloß für das Wort eines sehr klugen Mannes, sondern auch für das Aperçu eines brillanten ästhetischen Managers zu halten, der von der Lage profitiert, in die ihn die Günst seiner Talente versetzt hat: von dem Talent, sein eigener Impresario zu sein. Was wäre jenes Wort wert, wenn es von Manet wäre! Whistlers Worte gegen die Pflicht zur Kunst, seine Cheminéephilippika gegen — ja gegen das Kunstverständnis, das heißt gegen den Begriff, gegen die Idee des Kunstverständnisses überhaupt, nicht bloß gegen einen blöden Spezialinhalt des Begriffs, seine flimmernde Beredsamkeit gegen die Vorstellung, daß die Menschheit überhaupt zum Kunstverständnis erzogen werden müsse, sein Hohn über die Avenariusse, sein freier Spott über „den Alp der Kunst, den man der Menschheit abnehmen müsse“ — was wäre alle diese zierliche Bosheit wider die Kunstbessenen wert, wenn sie nicht whistlerisch-tendenziös, wenn sie nicht das Plaidoyer eines bel esprit wäre! Nehmen wir es aber immerhin an, woher es kommt, wenn es wahr ist, und reihen wir es in den Zusammenhang der Gedanken, die trotz alledem und alledem objektiven Wert haben! Sei es wie es wolle: wenn nur überhaupt einer in dieser pädagogisch verseuchten Zeit es aussprach, daß Kunst ein Instinkt ist, nicht ein lehr- und lernbarer Gemeinplatz.

Man ist — es läßt sich nicht leugnen — hier und da versucht, Whistler eine stille Huldigung zu bringen. Whistler ist der Meinung, daß die Kunst dem Volk so wenig erhalten werden müsse wie die Religion; aus dem einfachen Grunde, weil weder die Idee

des Volkes noch die Idee der Religion noch die der Kunst heute erfüllt ist. Je mehr wir an die soziale Bedingtheit der Kunst glauben, je leidenschaftlicher an die sozialen Funktionen einer Kunst und an die in der Tiefe der Zeit vergrabenen künstlerischen Instinkte der Menschheit, desto heilsamer ist es für uns, wenn wir uns zuweilen an der Dialektik Whistlers stechen. Sie ist immerhin eine Leiter höher als die der Auburtins.

Im übrigen ist er dennoch ein Fant. Seine Argumentation ist oft unsäglich billig. Es kostet nicht viel, zu behaupten, daß es Unsinn sei, bei einem Werk danach zu fragen, ob es „in menschlicher Beziehung Förderung verspreche“. Es kostet nicht viel, zu behaupten, daß die Kunst ihre „Nahrung nicht aus den Nationen sauge“. So wie Whistler diese Dinge sagt, sind sie aufreizend falsch. Nun ist man gerade geneigt, an den nationalen Ursprung der Künste zu glauben, auch wenn die Tatsache heute keinen Sinn mehr hat. Es ist sehr billig, vom Wesen des Künstlers ein Märchen zu erzählen: es war einmal ein Mann, der ein sanftes, versonnenes Gemüt hatte und der, als die anderen Männer ins Feld zogen, bei den weichen Frauen zurückblieb und Krüge bemalte. Wenn es in Amerika wirklich Leutnants gäbe, möchte man sagen, Whistler habe zeitlebens etwas von jenem sensitiven Leutnant behalten, in dessen Uniform er seine gesellschaftliche Laufbahn begann.

Whistler hat köstliche Dinge gemalt. Das Bild seiner Mutter, mit dem er bei der Internationalen von 1888 im Münchner Glaspalast debütierte, bleibt immer ein merkwürdiges Ereignis. Aber wenn man die Voraussetzungen einer Anschauung prüft, die sich in den berühmten „Harmonien“ Whistlers äußert, dann kommt man doch bald zu einer leeren Stelle. Man vergegenwärtigt sich ein besonderes Bild: etwa jene hoch über das Bild hingeführte Brücke. Solche Dinge macht schließlich doch nur ein Barbar, der auf den *truc* reagiert. Diese Bilder sind in aller ihrer raffinierten Feinheit Effekte. Sie sind kapriziöse Phantasmagorien eines Amerikaners, der von der Kunst das Blendende verlangt. Sie sind nichts, rein nichts neben der echten Kunst der Zeit. Die schönste Harmonie Whistlers hat neben einem *Marées* die Schönheit einer Seifenblase. Die Neoimpressionisten sind neben Whistler die unbezweifelbarsten Künstler. Es genügt nicht, zu wissen, daß Kunst nur da wirklich besteht, wo sie fast nicht mehr empfunden wird. Whistler hat das intellektuell gewußt. Oder richtiger: er

hat aus diesem wahrsten Gedanken eine gentlemanlike Konvention, ein Gesellschaftsspiel gemacht. Er wollte die Kunst ausgeben, wie er Geld ausgab: vollkommen schmerzlos, vollkommen unbürgerlich. Aber es wäre dann konsequent gewesen, überhaupt nichts zu sagen. Und es wäre vor allem konsequent gewesen, unpräzios zu malen. Whistlers Malerei ist präzise Feerie — ohne Zweifel das feinste, was als Feerie überhaupt möglich ist, aber immerhin Feerie und insofern der Kunstbegriff des zivilisierten Angloamerikaners. Whistler hat in Paris zwei Jahre bei Gleyre gearbeitet. Das ist bezeichnend. Gleyre ist einer jener routinierten Franzosen, die für die Kunst das Gefühl des sentimental Variétés mitbringen. Er malte einen antikisierten Mann, an dem in einer Barke die „verlorenen Illusionen“ als blasser Personagen vorüberziehen. Das Ganze heißt „der Abend“. Whistler lebte in Europa in der Atmosphäre dieser Leute. Gleyre, Baudry, Cabanel, Jérôme — alle die offiziellen Süßlinge Frankreichs, denen in England die Herren Leighton, Edward Poynter, Alma Tadema, Philipp Calderon, Albert Moore entsprachen: sie sind zuletzt doch die geschichtliche Folie der Kunst Whistlers. Er emanzipierte sich von den Begriffen dieser Leute nie ganz: auch dann nicht, als er in die Kreise der großen französischen Kunst aufstieg. Er stand zu Degas und Fantin-Latour in Beziehungen. Aber man weiß, wie Degas über ihn dachte. Und wahrscheinlich ist die Kunst Fantins dreimal mehr wert als die Whistlers. Das heißt: sie steht auf einem anderen Niveau. Gerade auch mit den süßen Phantasien, mit denen Fantin die sentimental-erotischen Überlieferungen Prudhons und Chaffériaus fortsetzte, war er Whistler durch lautere Künstlerschaft weit überlegen. Auch Degas hat Epigramme gemalt. Auch er hat pointiert, daß es fatal wird. Auch Bonnard hat es getan. Aber neben Whistler sind ihre Werke wie die Werke einer objektiven Notwendigkeit.

In der Geschichte der englischen Malerei sind etliche Dandys aufgetreten: John Everett Millais, der alles konnte, der smarte Maler frommer und profaner, antiquarischer und moderner Dinge, der die Kunst mit dem fashionablen Training, doch ohne die Ausschließlichkeit des Sportsman, betrieb Rossetti, der verderbte Sentimentale, der Präraffaelit mit dem Hautgout einer Sünde, an die er nicht glaubt, Hubert Herkomer, der anglicisierte Lenbach, Whistler, der zivilisierteste aller unwiderstehlichen und hemmungslosen Dilet-

tanten. Aber der vollkommenste Dandy war Beardsley. Es ist keine Frage, daß er überschätzt wird. Die lasterhafte Undacht seines graphischen Linienstils ist zunächst nicht rein sein eigenes Werk. Es ist die feinste graphische Konsequenz der präraffaelitischen Kunst. Man kann Beardsley ohne Rossetti nicht leicht denken. Indes, das hebt den sehr persönlichen Charakter der Kunst Beardsleys nicht auf. Die Echtheit dieses Quattrocentisten im London von 1890 wird damit nicht in Frage gestellt. Am allerwenigsten kann bestritten werden, daß Beardsley von allen englischen Graphikern der Zeit der weitaus bedeutendste ist. Crane, selbst der alte Bläue verschwindet neben ihm. Beardsleys Arabeske ist immerhin das Ergebnis eines bis zu den äußersten Feinessen der Kalkulation getriebenen Geschmacks. Man wird auf die Dauer freilich etwas Dünnes in diesen Dingen finden. Er ist der Pierrot in allen Raffinements der Wollust und des Todes. Er ist der passionierte Genießer aller zugespitzten Sentimentalitäten und aller intim mißhandelten Freuden. Aber alle seine Passionen haben eine bestimmte Reserve behalten. Sie haben sich nie restlos ausgesprochen. Sie haben nie „das Werk“ gesucht.

Ist es bedauerlich? Mit nichten. Man mag die Zeichnungen Beardsleys zuweilen kunstgewerblich finden; dagegen ist nichts zu erwidern. Aber was unerlaubt wäre, das wäre das Bedauern, daß Beardsley mit seinem phänomenalen Talent nicht mehr gemacht hat. Wir, die Marées, van Gogh, Cézanne verehren, jene Meister, die sich in ihrem Werk verzehrt haben — wir müssen die Gelegenheit benützen, ein wenig umzulernen. Die Griechen nannten jeden, der eine Handarbeit ausübte, auch den Maler, den Bildhauer, mit der Kalokagathie der vollkommenen Dandys, die sie waren, kurzhin einen Banausen. Wir also stehen so tief, daß nur der Künstler bei uns kein Banause ist. Das ist hellenische Logik. Sie ist vorzüglich. Sie ist auch etwas englisch. Es ist beileibe nicht immer ein Schimpfwort, Dandy genannt zu werden, wenigstens nicht in dem Sinn Dandy genannt zu werden, in dem Alkibiades einer war und in dem Baudelaire den Ehrgeiz hatte, Dandy zu heißen. Der Dandy ist nach Baudelaire der vollkommene Flaneur: der Mensch, der ohne Beruf die Welt oder zum mindesten den Boulevard und die Liebe erlebt. Nicht fixiert zu sein, die Freizügigkeit eines unprofessionellen Geistes zu wahren: das heißt nach Baudelaire Dandy sein. In solchem Sinn war es Guy, in solchem

Sinn Toulouse — wiewohl das Wort keinen der beiden erschöpft. In solchem Sinn war es ganz besonders Beardsley. Er hätte mit seiner Begabung vielleicht nicht gemeine Bilder malen können. Aber er machte die Geste des Dandys, verzichtete auf die Verzinsung seiner Anlagen und zerpfückte sein Vermögen in kostspieligen Bagatellen. Oh — das England Whistlers, Beardsleys und Rosssettis ist so einfach nicht zu widerlegen. Es ist ein Standpunkt, daß es ordinär sei, einen Beruf auszuüben, und sei es die Malerei. Der Standpunkt ist nicht bloß Luxus. Er ist vielmehr vielleicht der einzige moralische Standpunkt. Es ist gewissenlos, einen Beruf zu haben, wenn man ihn nicht braucht. Es ist die Pflicht, so viel Profession zu konfiszieren, als sozial überhaupt möglich und auf gerechte Weise möglich ist. Die Frauen müßten eine Liga gegen die Notwendigkeit weiblichen Berufslebens gründen. Und wenn sie das nicht können, dann müßten die Männer sich gegen den Professionalismus der Menschheit wehren. Weshalb hat der Humanismus diese Seite des griechischen und englischen Lebens noch nicht bedacht? Der Fall Beardsleys ist eine köstliche soziale Parabel.

Daselbe England, das den exklusiven Dandyismus Whistlers und Beardsleys hervorbrachte, brachte außer Belgien die überzeugtesten Künstlersozialisten hervor: die Präraffaeliten mit ihren humanitätsgenossenschaftlichen Ideen und ihren zahlreichen Epigonen bis zu Burne-Jones, John Strudwick und den anderen englischen Neunazarenern, dann Watts, Walter Crane, Morris, Frederik Walker, der den Belgiern Léon Frédéric und Eugène Laermanns nachgegangen sein könnte, George Clausen, der ein wenig an unsern sozialen Uhde erinnert, Herbert Lathangue, der in England das sentimentale soziale Genrebild geschaffen hat. Von den sozialistischen Engländern wird in anderem Zusammenhang die Rede sein. Hier soll nur eine Frage aufgeworfen werden: ob in der Kunst gemeinhin der Typus sozial wertvoller ist, der ohne bewusste soziale Absicht, subjektiv asozial existiert und nichts tut als das, was die Kunst und lediglich die Kunst von ihm fordert? oder der entgegengesetzte Typus? Es handelt sich zum Beispiel um Beardsley, den hochmütigen und empfindlichen Verächter sozialer Dinge. Aber nun ist eben nicht entscheidend, was er subjektiv vom Sozialen gehalten hat, sondern das, was er objektiv als soziales Element wert gewesen ist. Er ist wahrhaftig nicht das Urbild des

Menschen der Zukunft. Aber wenn er auch eine verwöhnte und vielleicht kleine Variante des unbanaufischen Menschen ist — er ist immerhin auch damit ein wesentlicher sozialer Faktor und am Ende in seinen Konsequenzen bedeutsamer als das sentimentalische und ästhetische Fabiertum, das sich in der Kunst von den Präraffaeliten her in England entwickelt hat. Die Dandys in der englischen Kunst haben immerhin einen Typus des unbanaufischen Menschen in der Kunst verwirklicht, und Whistler und Beardsley haben jeder nach seinem Maß eine Kunst geschaffen, mit der sich weder das humanitäre Pathos noch die mehr als problematische Kunstform eines Watts oder eines Walter Crane messen kann.

Man könnte Carrière und Gustave Moreau für Engländer halten, aber sicher Burne-Jones nicht für einen Franzosen. Whistler dagegen enthält ein Stück von Paris, und Beardsley, so rassig englisch er ist, hat doch die spezifische Leichtigkeit französischer Formalität. Die Glasgower, die in den achtziger Jahren begannen, haben ihre besten Dinge aus einem intensiven Verhältnis zur Tradition von Barbizon entwickelt. Die Maler des „New English Art Club“ sind aus der Schule der französischen Impressionisten hervorgegangen. Mark Fisher, ein Angloamerikaner wie Whistler, hat die Anschauungen Monets in England durchgesetzt. Im ganzen lagen den Engländern freilich die sentimentalischen Vorbilder von Barbizon mehr, und es hat wohl nie eine gute englische Landschaft gegeben, die so reiflos unsentimental wäre, wie ein Monet es ist. Fisher kommt nicht nur von Monet, sondern auch von Rousseau. Aber auch Théodore Rousseau war wahrhaftig ein Franzose. Die Landschaftler der achtziger und neunziger Jahre, George Reid, der sentimentalische James Paterson und alle die Kleineren, die heute schon der Vergessenheit anheimzufallen beginnen, weil sie als unwesentlich empfunden werden, waren stark von den Fontainebleauern und ähnlich gestimmten Holländern — Jakob Maris, Mauve, Mesdag, Bosboom, Jongkind, Israëls — beeinflusst. Es ließe sich vielleicht auch behaupten, daß die Fontainebleauer, die 1886 in der großen Edinburger und 1900 in der großen Glasgower Ausstellung erschienen, Corot, Daubigny, Rousseau, Dupré, nicht absolute Franzosen waren. Seit den Tagen Géricaults standen die englischen und die französischen Landschaftler im engsten Verhältnis. Constable war das Glaubensbekenntnis der französischen Landschaftler zwischen 1825 und 1850; Bonington verschmolz die

Tradition Constables mit französischer Anschauung. Die Fontainebleauer Landschaftsmalerei hatte eine Seele mit englischen Sympathien. Das Sentimentalische der Fontainebleauer ist vielleicht auch von der Tradition Constables erweckt worden. Um 1870 bedeutete das Klima von London für Pissarro und Monet, die mit den geschärften Augen der Fremden umherblickten, einen neuen Anreiz zu pleinairistischer Anschauung. Die radikale Allprimamalerei der französischen Impressionisten war von der hochgetriebenen englischen Aquarelltechnik beeinflusst. Lucien Pissarro, der Sohn Camilles, fixierte sich in London und leitete die Fäden herüber und hinüber. Im Ganzen beruhte die anglofranzösische Entente aber doch, wie schon gesagt ist, auf der Gemeinschaftlichkeit sentimentalischer Naturanschauung, die in Frankreich in der Periode Jean Jacques Rousseaus einen Louis Gabriel Moreau, im Beginn des neuen Jahrhunderts einen George Michel hervorgebracht und in England den Sturm und den Drang Constables, des romantischen Realisten, gezeugt hat. Alle formal bedeutsamen Dinge der englischen Malerei der Gegenwart — eine englische Plastik gibt es nicht — scheinen in einer anglofranzösischen Gemeinschaft zu wurzeln. Selbst Turner berief sich auf Claude Lorrain und ließ seine Bilder in der National Gallery neben die des Claude hängen.

Aber die Präraffaeliten? Haben sie etwas mit französischer Kultur zu tun? Sie sind das Ergebnis einer nationalen Romantik. Ihr malerischer und überhaupt ihr Formwert ist vielleicht eben darum so problematisch. Im übrigen: der interessanteste der Präraffaeliten, Rossetti, hat seine Kunst mit dem süditalienischen Blut getränkt, das in ihm floß, und selbst der blasse Burne-Jones, von dem Muther einmal sagt, daß er auf Rossetti gefolgt sei wie die Asche auf die Flamme, ist schließlich weder ohne Rossetti noch ohne die italienischen Quattrocentisten — Botticelli, Gozzoli, Fra Angelico — möglich. Dieser Künstler, der eine Kunst, die noch vor der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden ist, ungebührlich weit, bis 1898, ja bis über seinen Tod hinaus in die Gegenwart hereingetragen hat, ist trotz seiner bis zum Präziösen getriebenen englischen Jungfräulichkeit nicht ohne romanische Rassen Traditionen vorzustellen, die seine Naivität zu einem sentimentalischen Kunststück machen. Natürlich gibt das Englische hier den letzten Charme: jenen Charme ein wenig gespreizter Keuschheit, der zu nichts so sehr reizt wie zur Gewalttätigkeit. Derlei Reize — was sind sie? Sind sie Elemente

der Kunst? Elemente der Form? Oder ästhetisch empfindsames Drumunddran? Wenn man an Correggio, Chasseriau und Prudhon denkt, bleibt für Burne-Jones sehr wenig übrig. Man genießt zuletzt hier doch nichts als das Pitante einer britischen Affektation, das Gezierte, das eine ungewöhnliche Vollkommenheit erreicht hat, die Rofetterie pröder Lyrik, die zu einer insularen Mode geworden ist und eine historische, zudem eine fremde, unwahrscheinlich fremde, halb südliche Form dem englisch schlanken und blassen Sentiment vorzüglich anpaßt. Wir kosten das Paradoxe eines bleichsüchtigen und in der Linie italienischen Briten aus. Das ist ein Vergnügen von besonderer Art. Jedenfalls ist die Frage, ob es mit Kunst sehr viel zu tun hat und nicht vielmehr mit allerlei Ästhetik, Humanität und Literatur, die dem Engländer die Kunst unter einer fast fremden Form, gleichsam unter einer romanisch-historischen Halbmaske einleuchtend machen müssen, wiewohl sie dabei zugleich die gotisierende Romantik eines nationalen Stiles proklamieren. Die Glasgower Landschaftler und selbst die Glasgower Porträtisten von dem begabten George Henry über den von Monticelli und Whistler beeinflussten billigen Japonisant Eduard Hornell zu dem leeren Artisten John Lavery haben im ganzen mehr formale, jedenfalls mehr malerische Qualitäten als Burne-Jones und sind darum in gewissem Sinn friedigender.

Der Zusammenhang mit Frankreich tritt unter allen nördlichen Kunstreisen naturgemäß bei Belgien am deutlichsten hervor. Man schreibt beinahe ein Kapitel französischer Kunstentwicklung, wenn man von Belgien schreibt. Dennoch fühlt man, daß die belgische Kunst eine eigene Wendung bedeutet. Laermans, der von Bruegel kommt, ist in Frankreich schwerlich denkbar. In Frankreich heißt in Paris; denn immerhin fühlt man bei Laermans ein Verhältnis zu jenem Teil der französischen Seele, den wir mit dem Namen Millet symbolisieren, und nicht bloß ein Gesinnungsverhältnis, sondern auch ein Formverhältnis. Der äußerste Gegenpart des Laermans, Alfred Stevens, ist freilich sehr Franzose: Franzose der Boulevards, der Ateliers, der Salons und Boudoirs. Das tief Pariserische Manets hat er allerdings nie erfasst: jenes Pariserische, das eine streng umschlossene Psyche bedeutet, die so tief in die Tradition der Stadt hineingezaubert ist, daß ein Nichtpariser niemals genau erfahren kann, was das Pariserische eigentlich ist und inwiefern es ein tief ernstes Weltbild bedeutet. Die meisten sehen

Paris vom Standpunkt des Commis. Sie sehen die äußere Eleganz; ihnen ist Paris die Hauptstadt der vollendeten Konfektion — der Konfektion im Sinn des Marchand Tailleur, des Essens, des Variétés und der öffentlichen Sexualität. Das tief problematische Paris, das visionäre Paris, den Dämon in Manet, dem Eleganten, in Lautrec haben sie nie gesehen. Auch Stevens hat ihn nie gesehen. Nicht umsonst fühlte sich Stevens mit der Kunst Whistlers d'accord. Es kann endlich nicht übersehen werden, was für ein breiter Raum auch in der eleganten und sublimen Kunst des Stevens von niederländischen, von flämischen Elementen eingenommen wird. Grenzt Stevens nach der einen Seite an Manet, so nach der anderen an niederländische Kunst zwischen Mieris und Vermeer. Dies sehr Gesunde bewahrte ihn vor dem Unheimlichen Manets — oder versagte es ihm, ohne daß ihm darum der Name eines Meisters vorenthalten werden dürfte.

Rops geht vom eigenen, von einem schweren, nördlich trüberen Erlebnis aus. Er ist mit der Technik des Lebens und der Kunst ganz Pariser gewesen. Aber er hat mit der Grazie der Pariser Erotik doch gerungen wie ein Deutscher. Er hat diese Grazie nie erlebt. Ja er ist ihr ausgewichen, um selbst in Paris ihr Gegenteil zu suchen. Das war absurd, aber es war nordisch, wenn wir es wagen dürfen, mit solchen Kategorien zu arbeiten, die mancher Nordländer, etwa Anders Børn, vielleicht umstürzen könnte. Wie dem sei: Rops war von den Sentimentalen. Man soll wahrhaftig nicht denken, daß Manet oder Gays oder Toulouse erotisch leicht gewesen seien. Nichts dümmere als dieser östliche Aberglaube. Toulouse erlebte das Erotische ausschließlich, wo wir uns darum herumwinden. Er erlebte es bis in die letzten Komplikationen hinein, wo wir überhaupt nicht mehr zu differenzieren vermögen. Strindberg kann neben Toulouse plump sein. Rops wirkt neben dem Franzosen zehnmal plump: und noch einmal plump gerade wegen der virtuososen Leichtigkeit jener pariserischen, oft an Willettes Feder erinnernden Radiertechnik. Die Franzosen erleben nicht ethisch wie wir, und auch nicht animalisch wie die Wilden: sie erleben mit einem auf alles Phänomenale gestimmten Sensorium. Aber es ist kindisch, zu meinen, die Ausbildung dieses Sensoriums und die Rückschläge, die sich aus der unablässigen Anspannung dieses Sensoriums ergeben, seien etwas Leichtes. Das Erotische

sozusagen in der Fläche vorstellen heißt nicht menschlich flach sein. Dies Projizieren des Erotischen auf die Fläche hat Rops gefehlt: er war so wenig Pariser, ja so wenig Brüsseler, so wenig Nachfahre des Rubens, daß er aus seinen Erlebnissen Diablerien, nein, ewige Pubertätskrisen von naturalistischer Handgreiflichkeit gestaltete.

Belgien besaß naturgemäß insofern einen Vorteil vor dem übrigen Europa, als es in der Spätgotik die größte künstlerische Tradition gehabt hatte. In der Zeit staatlicher und nationaler Festigkeit griff dies junge Land, das als staatliche Tatsache ja erst von 1830 datiert, naturgemäß auf diese großen Traditionen zurück, und so erlebte Belgien schon in der Mitte des Jahrhunderts in Leys eine Epoche der Altmeisterlichkeit. Das Gotische fand schließlich in ganz Europa aus bestimmten Entwicklungsgründen, die in der Reaktion auf die zersetzenden Wirkungen des aufklärerischen Liberalismus lagen, einen breiten Boden. Aber in Belgien war das Gotische doppelt selbstverständlich, da dort die Gotik ehedem das glänzendste Beispiel positiver Kultur des Lebens und der Malerei gegeben hatte. So erhob sich die gotische Tradition bis zu Lempeels, Laermans, Minne, Rhnopff auf doppeltem Grund. Bei den Holländern, bei Toorop, bei Jan Beth, bei Thorn Prikker, dem Fenstermaler, ist das Gotische immer etwas fakultativ. Bei den Engländern auch. Bei den Belgiern erscheint es wie obligatorisch: wie der Ausdruck einer großen Kontinuität der belgischen Seele.

Aber Belgien ist nicht bloß das Land einer großen gotischen Tradition: das Land mit Brügge, Gent, Furnes, Ypern. Belgien ist auch das klassische Land des modernen Sozialismus: mehr als Frankreich, mehr als England und selbst mehr als Deutschland. Die hochindustriellen wallonischen Provinzen bedeuteten seit den siebziger und achtziger Jahren immer mehr einen starken Auftrieb für eine Kunst mit realistischem Zeitgefühl. Die Kunst war dort nicht von sich aus besonders sozial; aber das soziale Dasein war so akut, daß es für die Kunst der Belgier das selbstverständliche Anwendungsgebiet wurde und damit die Kunst auch besonders nachdrücklich in bestimmte Formen drängte.

Der soziale Realismus begann in Belgien bei de Groux. Er endet bei problematischen, tief überzeugten, aber einigermaßen unkünstlerischen Talenten wie Léon Frédéric und bei starken Be-

gabungen wie Ensor, Laermans, Meunier, Evenepoel, Baertsoen. Man kann auch den hochnaturalistischen, dennoch künstlerisch gewichtigen Bildhauer Lagae und etwa den Maler Courtens in diesem Zusammenhang — wenn auch nicht bloß in ihm — erwähnen.

Es ist ein Gefühl merkwürdigen Umschlags, wenn man in den Bildern und Zeichnungen von Baertsoen die Straßen und Plätze ehemals blühender gotischer Städte wiederfindet, etwa die sonderbar verlassenen, eigentümlich stumpfen und dennoch unendlich anziehenden Straßen und Plätze von Dymuiden und Nieuwport. Diese Bilder sind in breitester Impressionistentechnik gemalt: hellfarbig, pastos, rücksichtslos gegenüber der räumlichen Form der Erscheinung. Die unvergeßliche Grand' Rue in Nieuwport, diese herrliche Straße, die beinahe die grandiose Kahlheit einer arabischen Gasse hat, ist das Opfer einer modernen Impression geworden, ist ein Gewebe aus Farbe, Flecken, Licht und Freiluft. Diese Bilder aus Nieuwport, aus Brügge sind anständige Qualität. Dennoch ist der erste Eindruck Schmerz. Man hat das Gefühl, daß ein großes Leben von ehemals, das gotische, seinen angestammten Ausdruck eingebüßt hat. Die Sache hat ihre angeborene Form verloren. Oh — wie ist es zu begreifen, daß die Belgier an den Formen ihrer Gotik hängen, daß Laermans zu Bruegel zurückkehrt und mit ihm wenigstens in seinen Diablerien James Ensor, daß Verhaeren und Maeterlinck in der Gotik leben, wenn nicht buchstäblich, so doch mit ihrem gotischen Pathos, daß Minne in seinen plastischen Werken einen Stil anstrebt, in dem die schmerzlichen Biegungen der Gotik und ihre Kanten zum Gedicht einer verlorenen Sehnsucht werden!

Franz Courtens vermeidet das Gefährliche des Motivs, das Baertsoen so sachlich-modern aufgreift. Courtens malt die Bäume und die Tiere Belgiens, und wenn er Städte malt, so sucht er wohl mit Vorliebe die auf, die vom modernen Leben bewegt sind. Baertsoen verbirgt seine sehnsüchtige Empfindung hinter der fühllosen Maske des modernen Impressionisten, der in der Welt ein System farbiger Flecken sieht. Courtens malt die Bäume Belgiens — Dinge, von denen immer noch niemand endgültig ausgesagt hat, wie sie aussehen. Das Bild einer Stadt kann ein Künstler, der in diesem besonderen Bild lebt, wohl endgültig formulieren. Venezianische Ansichten von Renoir oder Signac sind schön; aber man meint, daß dem Venedig, das Guardi und Canaletto gemalt haben, von jedem Späteren Unrecht geschehen müsse, wenn er es

malt. Die Natur ist nie so sehr der Besitz eines privilegierten Stils gewesen, und Courten's, Schulmalerei nach Liebermann, Troyon, Millet und Corot, schließlich auch ein Belgier von eigener Breite der Empfindung, hat aus den belgischen Bäumen und Tieren ein Bild von einiger Rasse gemacht. Unvergleichlich stärker als diese Mittleren ist nicht nur der Zeichner, sondern auch der Maler, der viel zu wenig bekannte Maler Ensor, der die malerische Kultur von etwa 1900 sehr selbständig repräsentiert. Er hat Bilder von einem breitflüssigen, etwas dunklen Impressionismus geschaffen. Mit Vorliebe wählt er die Motive aus der Banalität des Lebens: der Lampenputzer des Brüsseler Museums, die Reklamewand im Lütticher Museum sind typisch. Dazwischen fallen bourgeoise Saloninterieurs, in denen die impressionistische Anschauung des Künstlers die sensitive Feinheit Buillards annimmt. Sehr oft hat Ensor Arbeiter gemalt. Auch seine Malerei, nicht nur seine phosphoreszierende Zeichnung, greift schließlich gern ins Groteske hinüber. Maskenköpfe, die er sehr gern malt, sind zugleich Dokumente einer seltsam verzerrten Anschauung und einer vom Stoff vollkommen losgelösten, auch dichterisch aufgelichteten Malerei.

Es ist bezeichnend, daß Ensor, einer der stärksten Realisten unter den Malern des neuen Belgien, auf die metaphysischen Gründe nicht verzichten kann. Der Spanier in Paris, jenes Bild des modernen Brüsseler Museums, mit dem Evenepoel eine Art eleganter und fragwürdiger europäischer Popularität gewonnen hat, ist bei aller Entschiedenheit der realistischen Sachbezeichnung doch ein Bild, in dem sich ein mystischer Unterton ankündigt. In manchem Kinderbildnis Evenepoels, zum Beispiel der Boîte à musique, ist eine Anschauung, bei der man fühlt, daß sie — so untergeordnet sie sein mag — dem Anschauungskreis van Goghs zeitgenössisch angehört. Von der bloßen Malerei streben diese Belgier zuletzt hinweg und mehr geistigen Anschauungen zu, denen die materielle Kultur der Malerei nicht mehr die Hauptsache ist. Irgendwo fangen auch sie an, gotisch zu werden — die sozialen Realisten Belgiens. Nur Meunier scheint außerhalb zu bleiben; nur er scheint ohne Anruhe in einem sozialistischen Realismus verankert. Ist es so? Ach nein — auch er hat das Pathos. Das Pathos ist nie die Eigenschaft des Realisten oder des Naturalisten. Es übertreibt. Die Übertreibung ist nicht der Stil der einfach Sachlichen. Der Pathetiker deformiert, er steigert, er reißt; er tut der

190

Erscheinung, zu der er hingehet, ideale Gewalt an. Es wird wohl der Augenblick kommen, wo wir finden, daß Meunier überschätzt worden ist. Wir werden seine Form, sein Pathos auf die Dauer vielleicht immer kleiner finden. Die Dimensionen des Pathos werden heute von Tag zu Tag größer. Aber wir dürfen nicht vergessen, was es geheißen hat, daß in den achtziger und neunziger Jahren, in Jahren ohne Überschwang, ein Bildner aus den kräftigsten Wirklichkeiten, aus dem proletarischen Dasein der Arbeiter enthusiastische Formeln der Kraft gemacht hat, die ihr Zeitalter zu derselben Andacht aufboten, wie vordem die Bilder des Gekreuzigten das ihre.

Zu einem beträchtlichen Teil ist es an Meunier die Manifestation, die zur Schätzung spricht. Die neuere belgische Malerei hat ihre schönste Blume vielleicht doch gezeitigt, wo sie am wenigsten manifestierte. Der Name, der hier fällig wird: Henri de Braekeleer. Er hängt zunächst mit Leys zusammen, insofern mit Nazarenischem und Gotischem. Der latenten Gotik alles Belgischen hat er sich wohl auch nie völlig entledigt. Aber seine Malerei läßt sich schließlich nicht auf eine stilgeschichtliche Formel bringen; kaum daß man ihr beikommt, wenn man bei Braekeleer von Realismus spricht und ihm für Belgien etwa eine Funktion zuweist, wie sie bei uns in der Sphäre Leibls, in Frankreich von der aufs Tatsächliche gestimmten Weise Courbets erfüllt wurde. Braekeleer: eine merkwürdig schweigsame Bemühung sehr qualifizierter Malerei um die stillen Realitäten, die er wohl einmal „Gottes Kreatur“ nennt. Später seine Skizzen von der untersten Schelde, denen man zu viel und zu wenig täte, wenn man sie als klassische Dokumentierung des belgischen Impressionismus bezeichnen wollte. Endlich seltsame Erregtheiten der malerischen Schrift und des menschlichen Anteils: Zeichen des unterirdisch weittragenden Erdbehens, das van Gogh heißt.

Neuntes Kapitel

Das soziale Element in der Kunst der Gegenwart

Ein Buch über die Kunst der Gegenwart verleugnet ein wesentliches zeitgenössisches Problem, wenn es versäumt, den Einfluß des sozialen Gedankens auf die Bildnerei der Zeit zu untersuchen. Die Frage ist überaus empfindlich. Mit der bequemen Feststellung der Biedermänner und Artisten, daß Tendenz die Kunst verderbe, können wir eines der kompliziertesten Zeitprobleme nicht verabschieden. Es gehört wirklich nicht viel dazu, ein Proletarierbild von Roll oder einen seiner langweiligen Aufsätze über „das Moralische in der Kunst“ künstlerisch abzulehnen, die sozialen Allegorien des Philanthropen Watts unerträglich zu finden, ein proletarisches Genrebild von Frederik Walker für genau so belanglos zu halten wie einen Knaut oder einen Bantier und leichte demagogische Sentimentalitäten, wie Charles Hermans sie in seinem üblen „Morgengrauen“ gemalt hat, widerlich zu nennen. Aber darin, daß in einem kümmerlich gemalten Bild betrunkene Lebemannern mit derangierter Krawatte und schiefstehendem Zylinder am Arme von rauschenden Cocotten früh um fünf Uhr eine Bar verlassen, um den Wagen zu besteigen, während die tugendhaften Proletare teils ergrimmt, teils in tiefem Weltschmerz stehenbleiben, um den seidenen Pöbel vorbei zu lassen — darin erschöpft sich der Einfluß der sozialen Bewegung auf die Kunst wahrhaftig nicht, so wenig als der Sozialismus selber aus den agitatorischen Tricks besteht, die von den subalternen technischen Notwendigkeiten einer politischen Bewegung unzertrennlich sind, ohne daß sie deswegen über das Wesen dieser Bewegung auch nur das Geringste aussagen. Das Problem ist unendlich viel tiefer. Von vornherein müssen wir die demagogischen Wendungen, die untergeordnete Geister dem sozialen Zeitproblem in der Kunst gegeben haben, restlos ausschalten. Erst wenn die Trennungslinie, die das Wesen

einer Sache von ihren redlichen und talentlosen Camelots scheidet, mit aller möglichen Schärfe gezogen ist, erst wenn das proletarische Genrebild mit demselben Nachdruck aus dem Bezirk der künstlerischen Angelegenheiten verwiesen ist, mit dem das bürgerliche Genrebild aus diesem Bezirk verwiesen wurde, erst dann kann die Debatte über den Einfluß des sozialen Gedankens auf die Kunst beginnen.

Doch auch damit ist eine eindeutige Bestimmung des Problems noch nicht möglich gemacht. Das soziale Wollen unserer Zeit hat auf sehr verschiedene Seiten der Kunst eingewirkt. Es hat der Kunst zunächst einfach neue Stoffe, besser neue Lebensstatsachen zugeführt. Die ungeheure Aktualität des proletarischen Stoffs half die historischen Neigungen der Kunst überwinden. Sie schärfte die Instinkte des Künstlers für die bestehenden Wirklichkeiten. Sie enthob ihn mit ihrer aufgeregten Bewegtheit, die ganz neue und volle Sensationen enthielt, dem sonst in der Kunst nur allzu begreiflichen Romantismus. Da war eine neue Welt von Menschen, die mit den Urfragen des Lebens rangen. Hier handelte es sich um ganz notwendige Gebärden. Es handelt sich um das Brot, von dem man lebt, um das Dach, unter dem man wohnt, um das Bett, in dem man schläft, um die Kleider, mit denen man die Blöße des Leibes deckt, um die Sonne, die man liebt, wenn man — nach dem Wort Verhaerens — ein Leben hinbringt in den „Arbeitsbezirken, die im Regen verrosten“. Dieser ganz ursprüngliche Kampf der unabzählbar Vielen war ein neuer Heroismus, der dem Dichter und dem Bildner eine neue Begeisterung zutrug; eine Begeisterung, die zäh an das Wesen der Zeit gebunden war und nicht mehr zu unbestimmten Vorstellungen des Historischen abschweifte, eine Begeisterung, die vielleicht den überkommenen Sinn des Wortes nicht erfüllte, aber doch Begeisterung war, eine Begeisterung, die in der Entdeckung und in der erregt genauen Beobachtung eines neuen und ganz und gar menschlichen Lebens oft die Quelle eines erbitterten und polemisch gereizten Enthusiasmus, oft auch die Quelle einer neuen formgroßen Rhetorik fand. Dichter wie Verhaeren, der die fanatisch sachlichen und orakelhaft tiefsinnigen, brutal registrierenden und wieder delirierenden Dithyramben von den Arbeitsbezirken geschrieben hat, wurde einer der großen Rhetoriker gesellschaftlich erlebender neuer Kunst. In der Bildnerei gab es bis heute nicht seinesgleichen. Meunier erreichte ihn an Formpathos nicht von ferne; auch sein Gesinnungspathos war einfacher, minder barock, minder ge-

schwungen, weniger reich an Wesenskurve und an Attribut. Auch Laermans erreicht ihn nicht. Ein rembrandtisch vertiefter Rubens, der Arbeiter und Fabriken, Schiffe und Auswanderer, Bahnhöfe und Menschenmengen, Variétés und Bordellviertel malte: das wäre der bildnerische Partner Verhaerens. Die soziale Bildnerie hat Elemente von Gesinnungspathos und von Formpathos. Aber im Ganzen blieb sie hinter dem sozialen Dichterwort, hinter Verhaeren, Lemonnier, Maeterlinck, Anatole France und Whitman zurück.

Es geschah sogar, daß das Soziale in die Bildnerie unseres Zeitalters eindrang, ohne daß sich im Bewußtsein der Bildner wesentliche Veränderungen zutrug. Ist Liebermann ein sozialer Künstler? Ja und nein. Schwerlich wird man in den Proletarietbildern, die seine Kunst in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren erfüllt haben, Manifeste eines ausgesprochen sozialen Bewußtseins erblicken dürfen. Liebermann ist kein Sozialist. Dafür ist sein raffinierter Intellekt zu relativistisch, zu wenig auf das Systematische gestimmt und sein Gefühlsleben dem Pathetischen zu wenig zugänglich. Wenn Liebermann Arbeiter und Arbeiterinnen malte, so tat er es, weil sein empfindlicher Nervenapparat einfach auf die objektive Not der Zeit reagierte, wie ein Meßinstrument im Ausschlag eine physikalische Kräftespannung anzeigt. Dieses Instrument arbeitet genau und unbewußt. Liebermann öffnete seinen künstlerischen Geist der Zeit automatisch, und er registrierte die beben- den Lebensstatsachen der Zeit mit der Selbstverständlichkeit, mit der ein feingebauter Lebensorganismus das Wesentliche eines Zeitalters unterscheidet. Er tat es „impassible“ in Flauberts Sinn: objektiv überaus empfindlich, aber ohne subjektive Sentimentalität und ohne subjektiven Zorn. Er selber war mit seiner Individualität in das objektive Leben der Zeit eingegangen. Uhde war anders. Bei ihm brach das subjektive Element durch. Er malte seine Proletarier mit persönlichem Affekt. Er litt mit und klagte mit. Nicht daß er seine persönliche Ansicht von den Dingen vorgedrängt hätte. Auch er war objektiv. Aber in seiner Objektivität war der subjektive Anteil, das subjektive Pathos nicht restlos aufgegangen. An Uhde war etwas vom Apostel, etwas von der subjektiven Ergriffenheit Millets. Man findet das zuweilen auch bei abgeleiteten Kräften wie bei dem reservierten Kalkreuth in milderer Form. Jemand sagte von ihm in einem allgemeineren Zusammenhang, der sich aber auf den sozialen Maler Kalkreuth besonders gut spezialisieren läßt,

es sei seine Mission, der modernen Kunst Vertrauen zu gewinnen und ihren Radikalismus liberal zu vertreten; er male, wie Naumann und Traub malen würden, wenn sie Maler wären — eklektisch, nicht ohne Kompromiß, mit subjektivem und pastoralem Einschlag. Die ganz Großen waren in ihrer Individualität immer zu stark, um sich zu Kompromissen und Subjektivitäten zu verstehen, und seien beide auch voll von der allerfeinsten Humanität, voll von der anständigsten Duldsamkeit. Gerade die Großen, die vom Kompromiß frei sind und ihren subjektiven Anteil nicht aussprechen, haben es immer verschmäht, den Dingen die sogenannte persönliche Wendung zu geben. Sogar bei Millet wird dies Persönliche zuweilen peinlich. Das Persönliche verkleinert den Rahmen der objektiven Tatsachen. Deshalb haben die ganz Großen nur danach gestrebt, ihre Subjektivität zur Objektivität zu erweitern und an die Stelle eines notwendig immer begrenzten subjektiven Gefühlsausdrucks die Größe, das Pathos, die Metaphysik des Objekts zu setzen. Das Zurücktretenkönnen ist in der Kunst schließlich alles: die Resignation des Subjektiven und die Erhebung des Objektiven.

Es versteht sich, daß es zahlreiche Abwandlungen des Schemas gibt. Die Objektivität des Künstlers bezieht sich oft auf Werte zweiten und dritten Ranges. Das Wesentlichste wird nicht jedem Geist deutlich, auch wenn er weniger auf seine Gefühlsreflexe als auf die Welt selber gestimmt ist. Millet hat in seinen subjektivsten Stunden sicher Bedeutsameres gesagt als Raffaelli in seinen objektivsten. Der objektive Rhythmus der Welt enthüllt sich nicht dem, der an der Erscheinung das Harmlose sieht. Und oft kommt der dem objektiven Geist der Welt näher, der die Erscheinung in angeblich subjektiver Willkür deutet. Die Möglichkeiten kreuzen sich bis zum Unentwirrbaren. Israels war sicher objektiv. Aber wer wollte ihm ein bis zur sozialen Lyrik getriebenes moralisches Gefühl absprechen? Dies Gefühl stört freilich den reinen Spruch der Erscheinung nicht. Das Bild bleibt Bild. Wie bei Rembrandt verliert sich die soziale Empfindung des Künstlers in den Abgründen des Dunkels, schmilzt sie in den sinnlichen Ekstasen des Lichts, dessen sinnliche Gewalt sie vermehrt. Moralischer Tiefsinn, menschliche Teilnahme ohne aufdringliche subjektive Geste — alles zu Bild geworden: das ist die soziale Note in der Kunst des Israels. Bei Uhde hat sich der soziale Gedanke nicht restlos in überzeugende Bilder umgesetzt. Aber an dieser Umsetzung liegt in der

Kunst alles; soziale Kunst ist kein berechtigter Begriff, wenn diese Umsetzung mißlingt. Liebermann hat einmal eine feine Arbeit über Israels geschrieben. Es ist merkwürdig, wie diese Kritik, die ein Maler — nach manchen ein Nurmaler — geschrieben hat, auf die Instinkte des Publikums eingeht. Das kleine Buch ist ein richtiges Laienbuch, nicht das Buch eines Malpaffen. Liebermann betont — es wurde in früherem Zusammenhang schon angedeutet — nichts so sehr als das Dichterische und das Gemütliche bei Israels, das menschlich Beseelte, ja selbst das Genrehafte bei ihm. Man liest das Lob, das der angebliche Nurmaler, der angebliche Artist Liebermann dem Gefühlsmaler Israels spendet, mit steigender Bewunderung, wo es lautet: „Israels malt noch Bilder — Bilder mit literarischem Gehalt; ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck. Sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen“. Vielleicht deuten diese Worte in verschwiegene Tiefen der Seele Liebermanns, in denen die subjektiven Affekte ein verborgenes Leben führen, während in der Helle seines Geistes der Witz umherspringt und in der Helle seiner Bilder die Wirklichkeiten der sichtbaren Welt wie in einem sicheren Sammelspiegel bewahrt sind. Vielleicht müssen wir unser Urteil über den schlechthin objektiven Liebermann revidieren? Wie das sein mag: sicher ist das Bild bei Israels schließlich Bild geworden — das heißt eine Welttatsache, die gleichsam unabhängig von einem persönlich begrenzten Gefühl, von einem subjektiv umschlossenen Willen, rein an sich selbst als ein Stück des objektiven Weltganzen besteht. Der sachliche Stil ist schließlich immer das Letzte und Entscheidende geworden.

Auf dieses Wort kommt in der sozialen Malerei wie in der Kunst überhaupt alles an. Wo nicht irgendwie ein sachlicher Stil erreicht wird, da kann von Kunst nicht gesprochen werden. In der Tat hat die soziale Frage unserer Tage mehr als einmal zur Entwicklung eines sachlichen Stiles beigetragen. Der erste Schritt zu diesem Stil war damit getan, daß die soziale Frage den Künstler vom Historischen und Romantischen und von abgelebten religiösen Vorstellungen wegtrieb und ihm eine lebendige Wirklichkeit vor Augen stellte, die wie alles sinnlich Unmittelbare den Künstler stärker aufregen mußte als jede historische Darstellungsform. Der zweite Schritt führte von der neuen Gegenständlichkeit zu einer neuen Abstraktion: zu einer neuen Form, die jenseits alles Gegenständlichen, rein als Formenbild siegreich bestehen kann. Es ist

kein Zufall, sondern eine Verkettung geheimnisvoller geschichtlicher Ursachen und Wirkungen, wenn Israels, Liebermann, Uhde, Meunier, Ensor und viele andere den impressionistischen Figuralstil am sogenannten Elendsbild entwickelt haben und wenn dem Laermans oder gar dem van Gogh sein Monumentalbild aus dem proletarischen Motiv aufwuchs. Das neue Leben wurde neue Kunst. Wir selber sind noch zu sehr in diese Verkettungen eingeschlossen. Bei einem größeren historischen Abstand, der die Menge der Einzelfragen zu einigen wenigen wesentlichen Problemen zusammenwachsen lassen wird, muß diese Kausalität eines Tages ganz verständlich erscheinen. Wir müssen uns einstweilen damit begnügen, die Erscheinung festzustellen, ohne weiter an ihr herumzurätseln. Es ist eine Tatsache, daß bewegende Malstile unserer Zeit, der Realismus Courbets, Leibls, Thomas, der Impressionismus des Israels, Liebermanns, Uhdes, Raffaellis und vieler anderer, der Expressionismus Gauguins, van Goghs, merkwürdige Übergangstile zwischen Impressionismus und Expressionismus wie die robuste Formel Segantinis oder das zugleich starke und empfindsame Schema eines Laermans, entschlossene plastische Neuerungen wie die Kunst Meuniers in geschichtlicher Verschwisterung mit der lebendigsten menschlichen Angelegenheit unseres Zeitalters, mit der sozialen Frage unserer Periode erwachsen sind. Dabei ist es eine Frage von untergeordneter Bedeutung, ob diese Verschwisterung der Stilwandlungen mit den gesellschaftlichen Wandlungen sich im persönlichen Bewußtsein der Künstler vollzog, wie es bei Courbet, bei Segantini, bei van Gogh gewesen ist, oder ob sie sich lediglich objektiv, über und unter dem Bewußtsein des Einzelnen, wie etwa bei Liebermann, durchsetzte.

Die ersten Versuche der zeitgenössischen Malerei, aus dem sozialen Problem der Zeit eine künstlerische Formenabstraktion zu gewinnen, waren mitunter sehr naiv. Wenn man das moderne Brüsseler Museum durchschreitet, erhält man Proben. Ein untergeordneter Typus statt anderer untergeordneter Typen: Léon Frédéric. Er gab in Bildern wie der „Kreidehändlerfamilie“, die draußen vor der Fabrikstadt ihr Mittagessen über der nackten Erde abkocht, Beispiele eines sozialen Naturalismus, der keinen anderen Willen hat als den, die unmittelbar verstimmende Kahlheit des proletarischen Lebens und der proletarischen Landschaft möglichst simpel festzunageln. Die „Heumäherin“ des Bastien-Lepage ist

neben diesem fast nirgends künstlerisch erlösten Bild ein Gedicht, der kurzatmige Lepage neben Frédéric beinahe ein Romantiker des sozialen Naturalismus. Schließlich versuchte Frédéric seinen Naturalismus in Linien zu bringen. Auf seinen zyklischen Bildern von den Lebensaltern des Proletariats setzte er Kinder, Mannbare, Vollaltrige und Greise in Parallelen auf Bänke, die dem Beschauer gerade zugekehrt sind. Der Irrtum ist für jeden Übergang vom Naturalismus zum Stil bezeichnend. Klinger hat den Irrtum genau so begangen; Böcklin, Stuck und alle die verkehrten Stilbildner vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis herab zu den ödesten und arrogantesten aller Akademiker, zu Sascha Schneider und Egger-Lienz, nicht weniger. Auch noch Hodler hat die Folgen dieses geschichtlichen Irrtums zu tragen. Der Irrtum besteht darin, daß man meinte, mit einer Anschauung, die im einzelnen noch mehr oder minder naturalistisch war und in ihren naturalistischen Einzelanschauungen den Hauptteil ihrer Arbeit vollbrachte, durch ein gewisses szenisches Arrangement, durch eine gewisse Kompositionsregie doch schließlich einen Stil erreichen zu können. Man vergaß ganz, daß nur da ein Stil entstehen kann, wo die Anschauung in keinem Zug mehr naturalistisch ist und sich vom ersten Natureindruck ab sofort in abstrakte künstlerische Form umsetzt. Nur der Bildner schafft Stil, der es überhaupt nicht vermag, naturalistisch zu reagieren. Aber durch eine kompositionelle Buße die naturalistische Sünde wieder gutmachen zu wollen, ist ein künstlerischer Aberwitz — ist ein Sophismus, der einer großen künstlerischen Religiosität unmöglich ist.

Die Schwierigkeit lag nicht nur in den Künstlern. Auch wenn die vielen Talentchen, die sich dem sozialen Bild zukehrten, mehr in sich gehabt hätten, als sie hatten, wären ihnen die neuen gesellschaftlichen Wirklichkeiten schwerlich sofort in die Formen des Stils eingegangen. Die Schwierigkeit lag auch im Objekt. Für alle die kleinen und mittleren Kräfte, die seit den neunziger Jahren so zahlreich aufgestanden sind, um im Gefolge des sozialen Naturalismus der Literatur für das soziale Motiv auch in der bildenden Kunst ein Feld zu gewinnen, war eine beschränkte Aufgabe vorgezeichnet. Für die Begabungen bis hinab zu Baluschek handelte es sich vor allem darum, die neuen Dinge, die in der Kunst noch wenig gültig waren, zuerst einmal wenigstens naturalistisch zu erleben, sie dem ästhetischen Bewußtsein der Zeit zuerst einmal ganz primitiv einzuprägen. Da kreiste in der Wirklichkeit eine Welt von Er-

scheinungen, die es wert war, gesehen zu werden. Da war die Tragödie, die Tragikomik, das Groteske und — ganz dünn gesät — wohl auch der Humor der proletarischen Existenz. Da waren die kahlen Perspektiven halb ausgebauter Vorstadtstraßen: Perspektiven, die unsinnlich sind und den Gedanken an die schematische Voraussicht der phantasielos reglementierenden Baupolizei erwecken. Da war der schmutzige Schweiß der Jahrmarktbuden. Da war die furchtbare Psychologie des Streckenwärterhäuschens aus rotem Backstein, das mit dem Semaphor wie eine Etappe lähmender Schicksalsahnungen am blanken, ins Unendliche reisenden Schienenweg steht. Da waren die zur Grimasse verzogenen, aus Hungerfurchen zusammengesetzten Profile des untersten Volkes, die nur in Telegraphenstangen, Bahndämmen, Fabrikschornsteinen, Kohlenbaracken, in obrigkeitlich angepflanzten Alleeblümchen und in Verbotstafeln ihre landschaftliche Ergänzung finden und diese Ergänzung dann Natur nennen. Da war endlich, als das einzige überschwengliche Gesicht in dieser Welt, das Pathos der großen Bahnhofseinfahrten mit den berausenden weißen Rauchwolken, mit den Bogenlampen, den farbigen Weichenlichtern und den wachsenden Lichtaugen der Lokomotiven, mit der Mystik der hohen Weichenstellerhäuschen und mit den tollen Gleiskurven, die dahinfahren wie Kometenbahnen. Diese Welt war merkwürdig. Sie war groß. Das Beste, was Pennell und Brangwyn über ihre sublimierten radiertechnischen Interessen hinaus je zustande brachten, ward durch dies kulturelle Milieu entbunden. Aber die Antwort, die von den meisten gefunden wurde, war klein. Beginnt nicht selbst der Stil Meuniers für unser Bewußtsein ein wenig einzuschrumpfen? Andere Dinge, an denen wohl mancher diese neue Welt zufällig zuerst erlebt hat und denen er darum mit grundlosem subjektivem Vorurteil eine Zeitlang dankbar war, sind heute schlecht hin unendlich, belanglos, ja widerwärtig und nur da und dort noch ein wenig interessant: etwa die Urbeiten Baluscheks.

In dem Bewußtsein, daß uns die Zeit nicht ausreicht, das Eigene in einem Stil fertig zu prägen, suchen nicht die Nichtigen, sondern die Bedeutenden immer nach dem großen gesellschaftlichen Element, das wir Überlieferung nennen. Tradition haben heißt nicht nachmalen. Tradition haben heißt im Zusammenhang der Zeit und der Menschheit leben. Bei vielen wird das Traditionsbedürfnis zum Verzicht auf eigenes Leben. Die Feineren

nehmen die Tradition im Sinn eines Gleichnisses: so wie die Alten im Zusammenhang eines positiven gesellschaftlichen Lebens schufen, wollen auch sie gesellschaftliche Kunst, die auf der Einheit einer Kultur beruht und von der Teilnahme der organisierten Gesellschaft, zum mindesten von dem objektiven Gesetz dieser Kultur getragen wird. Das ist das soziale Element in der Kunst Heines. Nicht daß er im Simplizissimus Bilder des deutschen Familienlebens zeichnete, ist das Wesentliche, sondern daß er in seiner ganzen Kunst, in den sozialen Satiren des Simplizissimus wie in den weniger bekannten — und wahrlich mit Recht weniger bekannten — Ölbildern überhaupt eine gesellschaftliche Linie, eine bildnerische Konvention zu schaffen suchte. Die in Heine einen Biedermeier sehen, haben nicht ganz Unrecht, aber sie verstehen das Wort in der Regel zu wörtlich. Heine will nicht kopieren. Das Biedermeiertum ist ihm nur eines der letzten geschichtlichen Beispiele von Tradition und damit von jener intensiven Beruhigung, die oft notwendiger ist als schwärmende Begeisterung, wenn ein Künstler Formen bilden will, die etwas Definitives enthalten sollen.

Damit steht Heine zum Liberalismus in einem kulturellen Gegensatz. Er hebt auf der einen Seite die konservativen Elemente bürgerlicher Kultur hervor. Auf der anderen Seite geht er vollkommen konsequent mit der Opposition. Die Mischung beider Elemente, des konservativen und des sozusagen sozialistischen, ist paradox; aber sie ist darum nicht weniger tatsächlich. Und es handelt sich nicht etwa um eine leicht lösbare Mischung. Die Sache ist noch komplizierter. Wenn Heine die Regierenden karikiert, so tut er es dadurch, daß er mit seinen Linien, seinem Stil einen Erzeß der Loyalität zu begehen vorgibt; und am Ende nicht nur vorgibt, sondern in der Tiefe auch irgendwie wirklich begeht, denn seine Linie, seine loyale Linie ist mit aller ihrer Bosheit doch ein positives Bekenntnis zum Geordneten. Treibt er Opposition, so zeigt er die bare Scheußlichkeit des proletarischen Elends nicht ohne entsetzliche Ironie, nicht ohne konservativen Widerwillen und nicht ohne konservativen Hochmut. So vollzieht sich die Mischung des konservativen und des oppositionellen Elements nicht nur im Ganzen seiner Kunst, sondern in jeder Einzelheit. Das ist die Spannung seines Stiles. Heine zeigt am Proletariat am liebsten die soziale Frage. Er hat daraus aber eine Maske unserer Zeit gemacht. Nun müssen wir die Maske behalten; wir müssen

ihre Linien sehen. Diese Linien sind von einem geradezu konservativen Gefühl zum abstrakten Stilereignis geordnet. In ihnen ist eine besondere formale Festigkeit, die aus Tradition geboren ist und Tradition ankündigt. Das ist Heine. Man muß hinter seine Bilder sehen. Er erscheint zuzeiten zärtlich, ja sentimental. Zuzeiten erscheint er brutal wie ein Demagog, der die Hyperbel des Elends malt. Aber Heine ist im Grund — so weit man gemischte Naturen überhaupt auf eine Formel bringen kann — voll von konventioneller Liebe zu dem Ding, selbst wo er listig und bössartig wird. Jan Beth sagt von Menzel, man könne sich denken, daß er Tiere gequält habe, nur um das Phänomen des Leidens in Farben und Formen zu sehen. Aber was heißt das? Bei ihnen allen ordnet sich Brutalität der ausgleichenden Formenliebe unter, die alle Dinge als die Äußerungen eines einzigen Gesetzes begreift und sie alle in einem einzigen Stil vereinigt.

Heines Stil ist überaus geschärft. Es konnte deshalb geschehen, daß man bei ihm eines anderen, minder stilhaften, vergaß, der aber unter den Zeichnern der klassischen Zeit des Simplizissimus wohl als einziger (trotz Gulbransson) mit ihm in Wettbewerb treten konnte, ja auch über ihn stieg: des früh verstorbenen Rudolf Wille. Die Bedeutung dieses außerordentlichen Zeichners, die einem allzu kleinen Kreis eine freilich leidenschaftlich geglaubte Wahrheit ist, blieb bis zum heutigen Tag einem allzu großen Kunstpublikum verschlossen. Seltsam: unter uns ging ein Mann, der eines Tages sogar zu den Repräsentanten eines Zeitalters gezählt werden wird — wenn erst die Geschichte die Spreu vom Weizen wird geschieden haben; aber den Zeitgenossen kommt es kaum zum Bewußtsein, was er war.

Welches Rasen, welcher Umfang des zeichnerischen Drangs! Welche Mannigfaltigkeit der zeichnerischen Geste! Welche Unabhängigkeit von aller Manier! Sich auf jeden Moment, jedes Ding, auf jede Stimmung und Laune des eigenen Künstlerwesens immer wieder frisch, unvoreingenommen durch Formel, einrichten zu können, ist die Eigentümlichkeit der großen Begabung. Das Spontane, also Triebartig-Ursprüngliche und Augenblicklich-Notwendige ist der Nerv des bedeutenden Künstlers. In diesen Kreis gehört Wille, und wer das sah, wird sich in der Tat nicht mehr wundern, wenn er einen Verehrer der Blätter Willes — von den heimatlichen, intim-starken Windmühlenstudien bis zu den tollen Rotationen

seiner Feder in seinen satirisch-metaphysischen Moment-Erfindungen — etwas sagen hört, das zuerst kühn erscheint: Wille gehöre zur Gesellschaft Rembrandts.

Die sozialen Künstler der Zeit sind „*peintres de banlieue*“. Pascin, der Erotoman der vegetativen Proletarierschönerien in den „*fortifs*“ von Paris, ist ein ungewöhnlich intensives Talent. Für seine Handschrift gibt es nur ein Wort: das Wort geil. Sie hat nicht eine kräftige Geilheit; ihre Begierde ist zerquetscht, scheel, schmierig. Aber mit allen diesen Eigenschaften und gerade ihretwegen bedeutet sie eine wesentliche Form unserer Zeit. Mit einer unglaublich produktiven, man möchte wirklich sagen stilbildenden Niedertracht gibt sie den fauligen und welken Bildern, auf denen die Menschen aus den Boden wachsen wie ordinäre Blumen aus einer sumpfigen oder zertretenen Wiese, einen blühenden Hauch von Kokos. Die Palette hat Rosa, Blau, Lila, Seerosegelb, Seegrün wie ein Boucher oder wie ein Fragonard. Die Gemeinheit wird außerlesene, künstlerisch distinguierte Formel; sie wird zur freien Arabeske. Pascin gibt das Unmögliche: die Unschuld der Perversität, das Blumige des Lasters, die Naivität der absoluten Verderbtheit, das Charmante einer total verrotten Welt, die reine Unbefangenheit insektenhafter Erotik im Bordell und im Festungsgraben. Die Welt seiner erotischen Amphibien enthält im Formalen einen letzten, wenn auch sehr übersehten Rest von Dixhuitième.

Abseits von diesen Namen erhebt sich mit stillem, großem und leidendem Gefühl der Belgier Laermans. Baluschet ist neben ihm ein kümmerlicher Ansatz, den man registriert, weil auch er die Zeit bezeichnet. Der künstlerische Intellekt besteht nicht neben der gleichsam vorweltlichen Einfalt des schweigsamen Niederländers.

Laermans ist seit seinem elften Jahr infolge eines typhösen Fiebers taub. Man kennt die schwarzen Sümpfe, an denen auf seinen tiefgestimmten Proletarierbildern die armen Leute mit ihrem schlechten Geruch entlang laufen. Als Laermans — es war im Jahre 1864 — in Moelenbeek-Sint-Jans vor Brüssel geboren wurde, da war das Haus des Vaters fast das letzte am Rand des merkwürdigen Ortes, der vor Jahrhunderten ein Wallfahrtsort für Weitzänzer und Epileptische gewesen ist. Nach diesem Haus kam Brabant und kamen die „*étangs noirs*“, die schwarzen Sümpfe.

Ihnen mochte der junge Laermans seine Krankheit verdanken. Er lebte immer in ihrer Nähe. Er hat die Heimat fast nie verlassen. Von Jugend auf war er, der Taube, auf sich und auf den Umgang mit seinen Eltern verwiesen. Sie waren kleine Vorstadtbürger: fleißig und still, anspruchslos und geordnet, voll kleinbürgerlichen Instinkts für die animalischen Notwendigkeiten des Lebens wie Essen, Trinken, Schlafen, Wohnen, voll von zähen demokratischen Trieben, voll von Gemeinschaftsgefühl für Ihresgleichen und für die Armen und in einen selbstverständlichen Katholizismus alt-belgisch demokratischer Art eingelebt. Noch als reifer Mann lebte Laermans mit Vater und Mutter; als Tauber in vielen Fällen hilflos wie ein Kind und darum aus den Bedürfnissen des eigenen physischen Lebens voll von Gefühl für die elementarsten gesellschaftlichen Sympathien, die der Elternschaft und der Rindschaft. Aber am allermeisten lebte und lebt er allein: in jener Einsamkeit, in der die ganz umfassenden Sympathien geboren werden, die Sehnsucht nach dem Menschlichen schlechtthin, die Liebe, die eine ganze Menschheit und am meisten die Leidenden umfaßt.

Der Künstler hat einen verwachsenen Garten mit einer großen Mauer und ein einfaches Haus: das väterliche. Die Mauern spielen in seinen Häusern eine große Rolle: plumpe Mauern mit abbrechendem weißem Verputz, Mauern, die selber leiden, Mauern, an denen Leidende hinwandern, Mauern, die das Leben einschließen und die Aussicht in eine heitere Unendlichkeit dauernd verwehren. Laermans leidet an diesen Grenzen, aber er liebt sie. Sie sind seine Welt. Sie ummauern eine Welt, in der die Wasser gesammelte Tränen sind und in der die Menschen immer, in der Arbeit wie am Feierabend, in der Stimmung des ersten Novembers leben. Immer haben sie etwas begraben. Es sind seltsame Menschen: ewige Friedhofsgäste. Sie sind weder auf dem Lande noch in der Stadt zu Hause. Sie sind die Leute der Bannmeile. Ihre Heimat ist da, wo die Stadt das Land und das Land die Stadt tötet. Sie sind die Leute der ewigen Grenze. So hat sie Laermans gemalt.

Kann man die Taubheit malen? Es gibt keine Kunst, deren Form sich so in der Welt der Geräuschlosigkeit entwickelt, wie die des Laermans. Man glaubt in einen Lebenskreis zu sehen, in dem alle akustischen Möglichkeiten aufgehoben sind. Diese seltsame Erscheinung gibt den Bildern des Laermans eine metaphysische Art.

Aber nicht diese Erscheinung allein. Sie gibt das Allgemeinste. Auch im einzelnen kann man die malerischen Stilmittel, die das Überfönnliche dieser Kunst ausmachen, genau bezeichnen. Man föhlt zunächst sogleich, daß diese Bilder abseits von der Natur gemalt, daß sie in produktiver Einsamkeit gedichtet sind. Nur das Wesentliche ist geblieben, aus dem sich eine schöpferische Vorstellung gewinnen läßt. Ein Vergleich sagt am besten aus, was über die Malerei des Laermans überhaupt gesagt werden kann: sie ruht in der Tradition Bruegels. Ein später Nachfahr Bruegels gibt Laermans feste, gleichsam aufgemauerte Formen. Wie Bruegel gibt Laermans in der Zeichnung, im Entwurf die Farben nur mit einem geschriebenen Stichwort an. Erst auf der Tafel im Atelier wird die Farbe ausgebreitet und dort gewinnt sie dann die flächige Gleichmäßigkeit und Bestimmtheit, die wir an Bruegel und an Laermans als das malerisch Entscheidende betrachten. Was beweist nun die Theorie und das Werk des Neuimpressionismus gegen diese Kunst? Die Erscheinungen beweisen nichts gegeneinander. Sie beweisen nur, daß die einen das hellste Licht malen wollen und die andern nicht. Im Bereich des Willens liegt schließlich auch in der Malerei alles. Laermans gibt immer eine metaphysische Dämmerung: auch wo er den Tag malt. Er malt ein prachtvolles Schwarz, ein prachtvolles Grau. Wenn er aber Dunkel und Dämmerung malt, so malt er doch niemals etwas Verschwimmendes. Er malt sehr positiv. Seine Gestalten sind positiver geformt als etwa die des Millet. Der Positivismus auch des Laermans ist zwar visionär; er geht über die Natur hinaus. Aber er ist dennoch Positivismus. Nichts ist falscher, als zu meinen, Laermans sei kurzhin sentimental. Millet ist es zuweilen nicht wenig. Laermans scheint es oft mehr zu sein und ist es im Grunde viel weniger. Es handelt sich in der Kunst um die Form. Die Form ist bei Laermans hartnäckiger als bei Millet. Das macht den Unterschied. Das macht den Stil des Laermans. Dieser Stil ist von einer ungewöhnlichen Beharrung. Viele sehen in Laermans den Klagen- den. Er klagt gewiß. Aber die vlaamische Hartnäckigkeit in der Farbenbestimmung, der Formenbestimmung und der Situations- bezeichnung und in der formalen Definition der sozialen Lage hebt das Sentimentale und Rhetorische, dessen Ursprung vielleicht fran- zösisch ist, wieder auf. Der zähe vlaamische Duvier Laermans beherrscht den sozialen Elegiker.

Wenn man von Laermans zu Segantini kommt, so fragt man sich, ob Laermans Maler ist. Segantini ist in dem Sinn, in dem der Begriff Malerei uns seit dem Impressionismus geläufig ist, wohl mehr Maler als Laermans. Die Ausbeutung des farbigen Mittels ist bei Segantini malerisch-materiell differenzierter. Seine Technik ist komplizierter. Er teilt die malerische Aufgabe bis in die kleinsten Elemente auf; er muß daher auch in der Verbindung mit den Neoimpressionisten gewürdigt werden. Seine künstlerischen Zwecke sind zum großen Teil in seiner besonderen malerischen Methode enthalten. Laermans erscheint neben Segantini fast wie ein alter Illuminist: er koloriert die Flächen nach der Art der gotischen Miniaturenmaler. Naturgemäß: in dem Maß, in dem ein Künstler die Dinge ihrer sinnlichen Sphäre entrückt, wird sein malerisches Mittel abstrakter. Wer die sinnliche Schönheit der farbigen Erscheinung herauslöst und sie zum Bildzweck erhebt, gelangt auf die Gänge einer hochdifferenzierten Maltechnik. Wer aber die Erscheinung mit religiöser Scheu erlebt, wer ihre in einem übersinnlichen Kreis festgelegten Gesetzmäßigkeiten empfindet, wer die Mystik der sinnlichen Welt erlebt, der kann nicht bei der Durchbildung spezieller malerischer Methoden verweilen. Das ist der Fall des Laermans. Sein Weltbewußtsein ist anders als das Segantinis. Laermans ist ein Pessimist, der mit großer innerer Anschauung Schicksale des Menschen erblickt und sie sichtbar macht. Er lebt nach innen, lebt unter einem metaphysischen Licht. Er sieht bittere Notwendigkeiten, die ihren Gesetzen folgen. Er begreift diese Gesetze nicht, aber er nimmt sie wahr und gibt ihnen sinnliche Gestalt. Vielleicht ist Laermans Illustrator. Aber dann ist er ein Illustrator von denen, deren Tafeln es wert sind, über Altären zu hängen. Unzweifelhaft: auch Segantinis Kunst ist vom menschlichen Geist erfüllt; gerade er würde mit einer rein malerischen Einschätzung seines Werks schwerlich einverstanden gewesen sein; aber seine Kunst ist neben Laermans trotz allem hohen Pathos profan, weil sie in ihrem Besten eine materiell kompliziertere Malerei ist — Malerei in dem sinnlichen Sinn des Wortes. Damit soll allerdings noch nicht gesagt sein, daß Segantinis Malerei malerisch sehr hoch steht. Es handelt sich hier nur um die malerische — relativ malerische — Tendenz.

Segantini erzählte von sich charakteristische Jugendgeschichten. Er verlebte eine bittere Knabenzeit. Der Vater war früh ausgewandert, die Mutter bald darauf gestorben. Der Knabe lebte

unter der schlechten Obhut einer fahrlässigen Schwester. Um sich die Zeit zu vertreiben, zerpflückte er Papier, um es in unzähligen Flocken von der Dachkammer in den Hof hinabschneien zu lassen. Das Spiel ist sinnlich, und es war in seiner reflektierenden Sinnlichkeit für den Knaben restlos befriedigend. Es wäre indes kaum ein Spiel für den jungen Laermans gewesen. Sein Weltschmerz ist anders — dunkler. Segantini entfloß eines Tages, wurde unterwegs von mitleidigen Bauersleuten aufgegriffen und diente ihnen als Schweinehirt. Mit neunzehn Jahren kam er an die Mailänder Akademie, und damals sah er die erste Gemäldeausstellung. Ein großes, mit breitem Pinsel gemaltes Landschaftsbild zog ihn besonders an. Er erzählt: „Aus den Gesprächen ringsherum merkte ich, daß es ein schönes Bild sein müsse. Ich betrachtete es, sah aber nichts als die breiten Pinselstriche. Daraus schloß ich, die Schönheit eines Bildes bestehe für diese da in der Art und Weise, wie es in erlernter Technik mit breitem Pinsel gemalt ist.“ Segantini erzählt das in polemischem Ton; allein es ist doch interessant zu sehen, wie sein erster Instinkt ihn geführt hat. Er führte ihn zum materiellen Problem des Malens. Das stimmt zu seiner Kunst, die sich letzten Endes trotz seiner geistigen Ansprüche in sehr materiellen Gesten vollzogen hat. Segantini war nach seiner maßgebenden Tendenz durchaus Maler in dem Sinn, den das Wort in den achtziger und neunziger Jahren gehabt hat. Das klingt sonderbar, wenn man seine Bekenntnisse liest. Da heißt es: „Als ich den Schmerz der Eltern eines toten Kindes lindern wollte, da malte ich den „Schmerz, der vom Glauben getröstet wird“; um das Band zweier Liebenden zu weihen, malte ich „die Liebe am Lebensborn“; um die volle Innigkeit der Mutterliebe fühlen zu lassen, malte ich die „Liebesfrucht“ und den „Lebensengel“; als ich die schlechten Mütter strafen wollte und die eitlen und unfruchtbar Wollüstigen, malte ich „die Strafe im Fegefeuer“, und als ich endlich die Quelle aller Übel andeuten wollte, da malte ich „die Eitelkeit“.“

Ein andermal sagt Segantini wundervoll: „Die Hand soll den Gedanken lieblosen“. Das ist eine Definition der Malerei, die einem ganz auf den geistigen Ausdruck, nicht auf die begrenzte sinnliche Erscheinung gestimmten Künstler zu entsprechen scheint. Und doch ist Segantini in den Fällen, in denen seine Hand wirklich „Gedanken“ kostete, nicht am erfreulichsten. Segantini hat manche schlimme Allegorie begangen. Findet man an diesen Dingen etwas,

dann liegt es in dem kraftvollen materiellen Bau seiner Malerei, in den robusten, monumentalen Strukturgesetzen seiner harten und entschlossenen Spachtelarbeit. Es soll nicht geleugnet werden, daß Segantini ein sozialer, ein menschlicher Monumentalkünstler gewesen ist. Er war es. Aber die Wirkung, auch die geistige, geht bei ihm von der eigenwilligen, aufs Große gerichteten Handhabung der farbigen Materie aus. Das ist kein absoluter Vorzug. Es ist noch weniger ein Tadel. Es ist eine Konstatierung. Freilich ist immer wieder hinzuzufügen: es bleibt die Frage, ob Segantini nicht auch im Malerischen sehr stark überschätzt wird. Seine humanitären Ideale haben der reinen Verwirklichung malerischer Absichten, zu der dieser Einsame vom Hochgebirge vielleicht berufener gewesen wäre als viele, einigen Abbruch getan. Eins dürfen wir bei ihm nicht vergessen: er war einer der ersten, die unter dem Einfluß des sozialen Elements und der zeitgenössischen malerischen Werte einen Stil ohne romantisches Verhältnis zur Vergangenheit, geradezu traditionslos zu verwirklichen strebten.

Dies ist auch das Problem der kleinen Meister: eines Raffaelli, eines Willumsen. Willumsen griff mit Werken wie seiner berühmten farbig radierten „Szene vor einem sozialdemokratischen Wahllokal“ einigermaßen in die metaphysische Sphäre Munchs und auch Gauguins hinüber, dessen Schüler er in der Bretagne gewesen war. Raffaelli dagegen hat einen rein profanen Kunstwillen. Er will eine Kunst, der er den Namen „le caractère“ gegeben hat. Er ruft einem realistischen Stil. Er findet ihn mit sehr zugespitzten, oft ausgezeichneten Impressionen. Sie entspringen einer sehr begrenzten Vitalität. Die Schicksale dieses petit maitre sind für seine Kunst charakterisch. Dieser Sproß einer lockeren florentinischen Familie, die im 18. Jahrhundert nach Paris gekommen war, ist ursprünglich Bariton an einem kleinen Pariser Boulevardtheater gewesen. Er sang, um Geld zu verdienen und damit das Zeichnen betreiben zu können. Er sang auch bei Hochzeiten auf der Tribüne. Nach dem Krieg gab ihm ein Händler vierzig Franken in der Woche; dafür lieferte ihm Raffaelli seine Produktion aus. Er wurde der Entdecker der Bannmeile von Paris und zeichnete dort in Epigrammen von kleinem, aber köstlichem Linientwiz die misérables — auch ein peintre de banlieue. Er wohnte selber billig und kümmerlich als sozialistischer Maler in Asnières draußen. 1884 kam der Erfolg. Nun ward er ein saturierter Kleinbürger seines

Städtchens. Er war lanciert. Er hat sein Publikum. Er sieht vergnügt auf seine theoretischen Manifeste und Konferenzen über den „caractérisme“ zurück und malt und zeichnet gelungene Dinge. Weder ihre äußere noch ihre innere Dimension ist groß. Aber Paris als soziale Atmosphäre ist darin eingefangen. Der soziale Esprit der Pariser Straße und der Vororte ist mit verblüffender Sicherheit in diese Impressionen hineingespielt. Man wird, solange man von der Schule der Pariser Impressionisten spricht, von Raffaelli sprechen, und Duret hatte recht, ihm ein keineswegs anspruchloses Kapitel der Histoire des peintres impressionistes zu widmen. Deutsche Maler von ähnlichem Willen verschwinden wie starre Pedanten neben der geistreichen Sinnlichkeit solcher Künstler, und wir beachten sie vielleicht nur, weil sie von einem deutschen fin de siècle erzählen und weil wir von ihnen aus an den Grenzen unserer Zivilisation allerlei Merkwürdiges erlebt haben.

Laermans lebt und malt in einer gewissen Askese. In ihm lebt trotz seiner modernen Seele noch ein Rest jener gotischen Mönchseigenschaft, die in Bildtafeln tiefe Abhängigkeitsgefühle und erhabene Bescheidenheit verkündete. Segantini war nicht eigentlich Asketiker. Auch er lebte einfach. Er verbrachte sein Leben in den Bergen und führte seinem Leib und seinem Geist nur elementare Nahrung zu. Er starb auf einem Berg über Pontresina. Sein Tod war wie der heroische und zugleich ganz einfache Tod eines Propheten der Menschheit. Askese war das nicht. Es war eine einfache, selbstverständliche Liebe zu den Quellen des Daseins. Askese war in dem Franzosen Carrière und mehr noch als in Laermans. Für Laermans ist das Mönchtum eine natürliche Konsequenz seines beengten physischen Lebens. Für Carrière war sie ein sittliches Programm.

Es ist lächerlich, zu sehen, von welchen Vorbildern Carrière ausgegangen ist. Als junger Mensch sah er in Quentin, wo seine Eltern lebten, Pastelle Latours, des köstlich verbindlichen Rokokoportraitisten. Von 1872 bis 1876 studierte er in Paris just bei Cabanel, dem raffinierten Altartisten, dem Boucher der Bourgeoisie, dem Maler süßer weiblicher Nacktheiten, dem Liebling aller klubbfähigen Junggesellen. Der Gegensatz zwischen dem Maler der „Welle“, die in allen Fremdenläden der Rue de Rivoli in bunten Photos feilgeboten wird, und dem Maler der „Maternité“ ist ungeheuer, und auch mit Latour, dem Maler ent-

zückend defolletierter Marquisen vom Hof Ludwigs XV., läßt sich Carrière beileibe nicht zusammenreimen. Dennoch ist die Beziehung nicht unmöglich. Sie liegt wie bei allen französischen Traditionen ganz im Formalen. Latours Pastelle sind den Bildern Carrières formal nicht ganz unähnlich. Die Pastelle Latours sind aus dem Reiz ihrer Technik geboren: sie tragen eine feine Puderschicht, hinter der das Bildnis verschwindet. So hat Carrière die Bildnisse hinter dem dämpfenden, wolkigen Schleier seiner Grisailen verborgen. Noch andere Parallelen scheinen möglich. Edmond de Goncourt sagt einmal über das Verhältnis Carrières zu Latour: „Vielleicht haben die Lehren eines der größten Zeichner des menschlichen Gesichtes ihm jene Liebe zur Konstruktion gegeben, die sich später in seinen Bildnissen offenbart.“ Latour scheint neben Carrière farbig. Aber im Grunde ist er gar nicht Kolorist, und auch auf ihn paßt das Wort Verlaines, das Carrière zu zitieren liebte: „Wir wollen die Nuance, nicht die Farbe, nichts als die Nuance.“ Und am Ende ist Carrière trotz seiner Aftese auch von dem Erotisch-Allgemeinen Cabanels nicht so absolut entfernt, wie es zunächst namentlich aus dem Stoff heraus den Anschein hat.

Man wird die Malerei Carrières mit gemischten Gefühlen betrachten. Das Können ist bedeutend, aber das malerische Wollen ist eng bis zur Verkümmernng. Es ist heute für einen Maler überaus gefährlich, wenn er zugleich Staatsbürger und Dichter und Philosoph sein will. In der Gotik wie in allen positiven Kulturen war das möglich. Heute, wo alle Zusammenhänge des gesellschaftlichen Lebens und der Bedürfnisse aufgelöst sind und alle Interessen sich schließlich in besonderen Bahnen verrennen, kann man mit Glück fast nur Spezialist sein: entweder Nurmaler oder Nurpolitiker. Oder nur Literat oder Trainer des philosophischen Intellekts. Carrière wollte alles sein: und er wollte es — verhehlen wir uns das nicht — mit recht begrenzten Kräften. 1900 lieferte er dem internationalen Kongreß für soziale Erziehung ein Referat über „den Kunstunterricht und die Erziehung durch das Leben“. 1901 veröffentlichte er einen Aufsatz gegen die Todesstrafe, in dem er den Mord als die Folge einer pathologischen Mißbildung des Gehirns bezeichnete und eine einfache Isolierung der Mörder in einer Kolonie verlangte. Er schrieb begeistert über die sozialistischen Elemente in der Kunst und im Leben Gauguins und beantwortete eine Rundfrage des „Vorwärts“ über die Rolle des Proletariats

im Kampf gegen den Krieg vom Standpunkt eines Sozialismus der ethischen Kultur; vor allem forderte er da, daß kein Arbeiter sein Kind schlage. Er schrieb für die Reinheit der Ehe und für die *recherche de la paternité*. 1870 hielt er es für seine Pflicht, als Freiwilliger mitzugehen. In ihm lebte der Begriff der antiken Polis: der Mensch ist vor allem Staatsgenosse, und keine Funktion, auch nicht die erhabenste künstlerische, darf den staatsbürgerlichen Pflichten je übergeordnet werden. Es muß im Gegenteil die Malerei auch in unbewegten Zeiten des staatlichen Lebens den gesellschaftlichen Zielen der Menschheit zugeeignet sein. Die Kunst soll die höchste Formel der menschlichen Sympathie werden, wie es in der Antike und in der Zeit der mittelalterlichen „Kathedralen“ gewesen ist. Er beklagte die soziale Entfremdung der Menschen untereinander. Er erwartete alles von der Begründung einer großen Sympathie. Darum war er politischer Demokrat und sozialistischer Künstler. Er forderte „gemeinsame Versammlungsplätze, wo ein gemeinsamer Gedanke die Herzen vereinigt“. Er rief nach einer neuen „Kathedrale“. Das ist der Refrain aller seiner Bekenntnisse: die neue Kathedrale — der neue künstlerische Vereinigungsort aller Menschen, das neue künstlerische Zentrum einer allgemeinen Sympathie. Er verstand das Wort nicht kirchlich, nicht dogmatisch, wohl aber religiös im allgemeinen Sinn des Wortes und ganz sozial. Der Kathedrale sollen die Einzelkunstwerke eingefügt werden: das Kunstwerk braucht eine Heimat. Es soll örtlich genau bestimmt sein, indem es sich einem künstlerischen Zusammenhang größten Stiles anpaßt; und in der Wirkung soll es sich vereinigend an alle wenden. Das Ziel des Lebens und damit der Kunst ist die Auflösung des Individuallebens ins Gemeinleben, die Beugung des individuellen Willens unter das rhythmische Gesetz des gesellschaftlichen Lebens. Carrière zitierte in seiner Abhandlung über „die Kunst in der Demokratie“ das wundervolle Wort von Anacharsis Cloots: „Hüte dich vor den Persönlichkeiten! Die Gesetze allein sind mächtig.“

In der malerischen Gestaltung dieser Ideenwelt kam Carrière ohne literarische Mittel, ohne Allegorie nicht aus. Er malte Gleichnisse der Assoziation: er malte vor allem Bilder der fruchtbaren und liebenden Mutterschaft. Aber so sehr er sich in der Verwendung der formalen Mittel einschränkte, er war zweifellos noch ein Maler, der durch malerische Qualitäten, nicht bloß durch menschliche

Gefinnung erfreut. Eine Kritikerin hat das berühmte Graubraun Carrières als eine Art von moralischer Enthalttsamkeit bezeichnet. Sie mag recht haben. Der Kontrast zwischen dieser erdfarbenen Kunst und der sinnlich blühenden Lichtzauberei Signacs erscheint ungeheuer. Und doch konnten wir für Carrières Nebelmalerei nicht nur eine soziale, sondern auch eine rein formale Quelle entdecken: Latour. In der Tat fühlt man vor Carrières Gemälden im einzelnen eine sehr subtile formale Durchbildung von malerischer Schönheit.

Carrière starb mit den Worten: „Liebet euch grenzenlos“. Moderne Empfindungen mischten sich in diesem reinen, aber unstarren Menschen mit allerhand christlichen Romantismen. Im ganzen aber war er eine verhältnismäßig moderne Erscheinung. Seine Malerei war aus dem zeitgenössischen Leben. Die englischen Malersozialisten waren anders.

Das Unheil begann in Frankreich eigentlich mit dem 1898 — sechs Jahre vor Carrière — gestorbenen Gustave Moreau, dessen Museum in der Rue Laroche Foucauld in Paris für den Sucher malerischer Schönheiten eine Folterkammer ist. Und nicht nur für den Sucher malerischer Schönheiten. Diese mystischen und biblischen Visionen, denen eine verquälte und unbestimmte, grifflose Erotik entsteigt, sind ideell so unerträglich, wie sie malerisch qualitätslos und wie sie subjektiv rührend sind. Diese Dinge alle sind lauter gewollt. Aber nie ist etwas, das groß gemeint war, so unfrei ausgedrückt worden; selten war bei so viel Talent für das Einzelne, zumal für die Studie, die Gesamtanschauung so kraß dilettantisch, so verwöhlt, so geschmacklos. Alles, was man diesem unglücklichen Maler und seiner ewig unerlösten Hypochondrie zuliebe tun kann, ist dies, daß man die Reinheit seines sozialen Kunstwillens ehrt. Er hatte ein Ideal von öffentlicher Monumentalkunst und von künstlerischer Andacht im Herzen; er wollte alle an das Werk herantreten lassen und selber zurücktreten. Er hatte weitschwingende Begriffe von einem künstlerischen Kommunismus. Ihm schwebte ein neuer Freskaltitel vor. Er holte die Requisiten aus der Weltgeschichte, gewisse Stilelemente von Couture und von den Präraffaeliten und aus seinem eigenen; grenzenlos ausschweifenden Unvermögen. Übrigens ist nicht zu vergessen, daß die bedeutendsten jüngeren Franzosen — zum Beispiel Matisse — seine Schüler waren.

Von Moreau führt eine direkte Verbindung zu Watts hinüber. Moreau bezeichnete es als sein Ziel, durch Kunst Ideen zu wecken: „Die Erweckung von Gedanken durch die Linie, die Arabeske und die plastischen Mittel — das ist mein Ziel.“ Die Sache hätte mindestens umgekehrt lauten müssen, etwa so: die Übersetzung des wirklich Geistigen in reine Erscheinung — das ist mein Ziel. Watts dachte genau so verkehrt wie Moreau. Er sagte einmal zu seinem Biographen Jarno Jessen: „Wissen Sie, was ich einen Erfolg nenne? Das war, als eine unglückliche Braut zwanzig Pfund von mir borgen kam, weil sie sich unbedingt auf den Maler von „Leben und Liebe“ verließ.“ Das ist menschlich sehr schön. Aber der Fall muß eher einen Verein für ethische Kultur als einen Maler und einen Kunstbetrachter interessieren. Es ist vom Standpunkt des Formstudiums sehr schwer, keine Satire auf dieses Bekenntnis zu schreiben. Es wird erzählt, daß Watts zweimal den Adel abgelehnt hat. Ein erfreuliches Zeichen menschlicher Einfachheit, aber schließlich an sich noch kein Beweis für die Vortrefflichkeit einer Kunst. Einmal äußerte Watts zu Jessen: „Meine Kunst ist fern von Vollkommenheit, aber ich habe doch etwas Neues gewollt, und das ist das Moralische. Darin glaube ich Nachfolger zu finden, und sie werden es besser machen.“ Von einem Delacroix, von einem Ingres, von einem Manet gehen moralische Wirkungen aus. Die Gewalt der Farbe, die Gültigkeit der Linie gibt die tiefste moralische Befriedigung. Man fühlt, daß diese Künstler mit der Form etwas Endgültiges erreicht haben. Aber diese Art moralischer Befriedigung, die aus der absoluten Gelungenheit des Künstlerischen stammt und die so tief ist wie die Befriedigung aus einer sittlichen Handlung, wird von Watts nicht gemeint. Das Sittliche liegt bei ihm in der literarischen Manifestation; es liegt in dem menschenfreundlichen Evangelium, das er mittelmäßig gemalt hat. Das Sittliche liegt im Bereich des Stofflichen. Wir wollen nicht ungerecht sein. Das Sittliche liegt bei Watts nicht nur im Stofflichen. Er hatte natürlich malerisches Talent. Aber es war nicht so überwältigend für ihn, daß es die Ausschließlichkeit einer großen malerischen Begabung gezeigt und den Künstler gezwungen hätte, das Malerische nun auch wirklich streng malerisch auszubauen. Talente wie die eines Moreau, eines Watts, in denen ein Bruch ist, wenden sich zum moralischen Sujet. Es ist bezeichnend für die malerische Halbkultur dieses Mannes, daß er es wagen konnte, das Blasphem

aufzustellen, die Franzosen, das künstlerische Volk par excellence seit Poussin, Callot, Lorrain und Watteau, hätten auf keinem Gebiet der großen Kunst etwas Klassisches geleistet. Das kann nur ein Mann behaupten, der sich unklar darüber ist, worin das Spezifische der bildenden Kunst besteht.

Man wäre versucht zu sagen, das könne nur ein Engländer behaupten, wäre nächst Cervantes nicht Swift der größte Satiriker in zwei Jahrtausenden, Constable der größte Landschaftler, der nach Rembrandt gelebt hat. Die Versuchung ist groß, wenn man an die ganze Schule sozialistischer Künstler denkt, die seit dem Chartismus in der englischen Kunst das Bürgerrecht haben, ja beinahe die englische Kunst bedeuten.

Die Form des Watts ist zum großen Teil präraffaelitisches Schulgut — präraffaelitische Epigonenkunst. Damit ist ihr wahrlich kein Kompliment gesagt. In Dingen wie dem großen Arbeitsbild „Work“ von Ford Madox Brown ist wohl eine gewisse formale Qualität. Selbst in der „Zimmermannswerkstatt“ des Artisten Millais ist ein wenig Formanschauung. Rossetti war nicht unliterarisch, aber er war höchst sinnlich; Burne-Jones war wenigstens ein sehr geschmackvoller philanthropischer Ästhet, der so wenig eine unreine Linie zeichnete, als Stefan George je einen unreinen Reim gemacht hat. Morris war ein sehr kultivierter Verleger, ein hochbegabter Reformator des Kunstgewerbes, und Walter Crane ist im Kunstgewerblichen, namentlich im buchgewerblichen Teil seines Schaffens — beileibe nicht in seinen Malereien — eine nicht unwesentliche Erscheinung. Aber im ganzen bleibt diese Welt höchst peinlich. Gegen diese Erscheinungen wäre indes nicht allzuviel zu sagen, wenn nicht der geschäftige Dilettantismus Ruskins für die Popularisierung ihrer Kunst gesorgt hätte.

Der Ausgangspunkt seines Kulturkampfes war gut. Ruskin kämpfte gegen die Renaissanceüberlieferungen, die zu einem artistischen Schema geworden waren, und zeigte der Welt des 19. Jahrhunderts als einer der ersten Theoretiker die Schönheit der Gotik. Und nicht nur die äußerlichen Reize der Gotik, sondern den Lebensgehalt der gotischen Form. Er zeigte, wie sich in der ganzen Kunst der Gotik, in der Malerei wie im Kunstgewerbe und in der Architektur, das ursprüngliche, unverfälschte Bedürfnis einer bestimmten gesellschaftlichen Welt spiegelt. Er zeigte, wie die gotische Form aus dem Bedürfnis des lebendigen Alltags geboren war — wie sie fern war von artistischen

Spezialitäten und künstlichen Sensationen. Er bewunderte das feste gesellschaftliche Gefüge des Mittelalters ähnlich, wie Carlyle es tat und der sozialistische Graf von Saint-Simon es getan hatte. Er bewies, wie die gotische Gesamtkunst der gesellschaftlichen Kultur dieser geschichtlichen Welt entstammte. Damit hat Ruskin zum allermindesten ein großes Verdienst: er hat zum erstenmal deutlich den Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft aufgezeigt, hat Nationalökonomie und Kunst zum erstenmal einander genähert und hat damit die Soziologie der Kunst begründet. Damit greift der Tote in die lebendigste Gegenwart herein. Richard Muther war mit seinem kulturhistorischen Kunstgefühl sicher stark von Ruskin und überhaupt von England her beeinflusst, wie er sich auch mit einer gewissen Vorliebe der englischen Kunstgeschichte zukehrte. Heute ist die Soziologie der Kunst eine ansteigende Wissenschaft, aus der eine Bereicherung der Ästhetik kommen kann. Ruskin hat noch eine Reihe aktueller Einzelverdienste, deren Bedeutung heute noch nicht ausgeschöpft ist. Er hat zuerst auf die rationalistische Enge der Renaissanceform hingewiesen und hat ihr die religiöse Schwingung der gotischen Form entgegengeworfen: er hat damit die vitalen Zusammenhänge zwischen Kunst und religiösem Weltgefühl erwiesen. Er hat gegen die lächerliche Überschätzung der Anatomie polemisiert, die — der Gedanke ist sehr zeitgemäß — den künstlerischen Elan Mantegna's, Dürers, Leonardos geschwächt habe. Er hat die Kunst als Schöpfung, nicht als Nachahmung definiert. Er hat weiter sehr wichtige Konsequenzen für die Nationalökonomie gezogen. Er bekämpfte die freie Konkurrenz, die er zeitlebens für den Ruin der Kunst gehalten hat. Kunst konnte für ihn nur aus einer positiven, aus einer sozialisierten, niemals aus einer individualisierenden Gesellschaft kommen. So kam er zu einer sozialistischen Nationalökonomie. Aber hier beginnen die Grenzen, die ihn, den bedeutenden Verneiner, zu einer fatalen Erscheinung machen. Ruskins nationalökonomisches System ist sehr schwächlich. Es hat nicht einmal eine Entschuldigung: denn die Absurditäten, die es enthält, die Ideen eines autoritär-hierarchischen Sozialismus, waren von Saint-Simon zwei Menschenalter eher viel genialer ausgesprochen worden. Aber wesentliches als sein nationalökonomischer Dilettantismus ist uns hier sein künstlerischer Dilettantismus. Wenn Rossetti und Burne-Jones den wundervollen Stil der Quattrocentisten, der Maler „vor Raffael“, vor dem Vater des „bösen Geistes“, vor dem unfreiwilligen Vater

aller der billigen Renaissanceformeln in der neueren Kunst, nachahmten, wenn sie auf den Spuren Botticellis, Gozzolis, des Piero di Cosimo gingen, dann taten sie es als eine exklusiv aristokratische Bruderschaft feiner und schwacher Nachempfunder. Der sentimentale Sozialismus ihrer brüderlichen Genossenschaftlichkeit ist bereits etwas fatal. Aber Ruskin hat den Stil und das Leben dieser Künstler zu einem sozialistischen Zukunftsschema gemacht. Nach dem Modell der präraffaelitischen Brotherhood, die eine bei den Einzelnen begreifliche und verzeihliche Menge reaktionärer Züge enthielt, schuf Ruskin seine quasisozialistische Organisation in Oxford — schuf er ein Programm des künstlerischen und gesellschaftlichen Lebens der Zukunft überhaupt. Da war aus dem Sozialismus, den die englische Arbeiterbewegung seit dem Chartismus viel rationeller verkörperte, ein fast mystischer Verein geworden. Ruskin selber ließ schließlich Bücher fast nur mit der Hand drucken. Statt sie mit der Bahn zu befördern, ließ er sie im Wagen transportieren. Die exklusiven Formeln der Präraffaeliten wurden zur Mode trivialisiert und daran war niemand so sehr schuld als der Mann, der sich in seinem romantisch-aristokratischen Hochgefühl selber einen „Tory der alten Schule“ nannte und bei allem Sozialismus Demokratie und Parlament, die wahren politischen Realitäten der Zeit, bis zum Elend verabscheute — eben Ruskin. Die Wirkung reichte weiter und wurde überhaupt anders, als er es gewollt hatte. Die vulgärste englische Sentimentalität hatte nun eine Chance mehr und diese Chance wurde wahrhaftig nicht nur von reinen Kräften wie Morris und Crane, sondern auch von den Epigonen der Epigonen bis zur Unerträglichkeit ausgenützt. Man muß die letzten zehn Jahrgänge des „Studio“ durchblättern, wenn man sehen will, wozu die relative Originalität und Berechtigung des Präraffaelismus heute geworden ist: man muß die „Bewegung“ an Leuten wie Shannon und an Leuten wie den Birmingham painters and craftsmen studieren.

Walter Crane nannte Ruskin und Morris einmal „comfortable Sozialisten“. Dabei hatte wenigstens Morris — namentlich seit 1884 — sich mitten in die sozialistische Agitation gestellt. Crane, der durch seinen Holzschnittlehrer Pinton zu den Chartisten, zu Mazzini und zu Garibaldi in ein geistiges Verhältnis trat und mit den Führern des Sozialismus in England, auch mit den Massen des Labour Party lebendige Beziehungen unterhält, ist trotz seines ironischen Urteils über Ruskin und Morris und über die reaktio-

nären Züge ihres künstlerischen und gesellschaftlichen Gebarens selber durchaus kein moderner Sozialist wie etwa Shaw. Bernhard Shaws Sozialismus und seine Kunst ist eminent rationell, während der Sozialismus Cranes eine biblische und im Stil von Watts allegorische Sentimentalität nie losgeworden ist, selbst wo er Maiblätter für die Maifeiern des Labour Party zeichnete. Dazu kommt bei Crane noch eins: ein artistischer Eklektizismus sondersgleichen. Er ist nicht nur Präraffaelit; er ist auch Japonisant und Grieche. Sein sentimentalischer Kultursozialismus ist selber noch immer sehr komfortabel.

Man muß die sozialistischen Interessen der englischen Künstler sehr hoch schätzen, soweit sie Dokumente einer hochkultivierten Unbefangenheit und einer lebendigen Teilnahme an den lebendigen Fragen der Zeit sind. Über den positiven künstlerischen Wert der Zeichnungen eines Walter Crane oder seiner Bilder wird man zum wenigsten geteilter Meinung sein. Diese Dinge enthalten zu viel Artistisches, zu viel Historisches, zu viel sentimentale soziale Romantik — zu viel Linie, die aus dem eklektischen Kunstesprit, keineswegs etwa aus der Aktualität der proletarischen Bewegung geboren ist. Crane hat seinen Stil nicht rein aus dem Leben der Masse entwickelt, sondern hat ihn aus den versteinerten Liebhabereien seines aristokratischen Geschmacks dem Leben der Masse äußerlich hinzugefügt. Ruskin rächt sich auch noch in seiner Kunst.

Wenn man die inhaltliche Tendenz in der Kunst bekämpft, muß man gegen sozialistische Agitationskunst künstlerische Bedenken haben. Aber die Formeln der sozialen Engländer erwecken mit ihrer allzu abstrakten Romantik ein wahres Bedürfnis nach einer agitatorischen Kunst rein proletarischen Gepräges. Ein lithographiertes Blatt von Théophile Steinlen, eine Radierung der Rätche Kollwitz ist nach einem Blatt von Walter Crane immer eine wahrhaft befreiende Sache. Es handelt sich hier eigentlich nicht einmal um Gesinnungsfragen. Schließlich ist Walter Crane subjektiv zweifellos ein so überzeugter Sozialist wie Steinlen oder die Kollwitz, wenn er auch ein sentimentaler Sozialist ist. Der befreiende Unterschied liegt auch hier wieder in der Form. Man empfindet, wenn man eine der aufreizenden, männlich gefühlten Radierungen der Rätche Kollwitz oder eines der erbitterten, nicht ganz ohne syndikalistische Blague gezeichneten, aber im Grund echt revolutionären Streifblätter Steinlens sieht, daß diese Dinge doch inniger am Lebendigen anknüpfen und

daß ihre Form aus heftigeren Konflikten geboren ist. Die größere Lebendigkeit der Sache gibt der Form eine stärkere und ursprünglichere Spannung. Die Lebendigkeit der Sache erregt die Handschrift und es entstehen Formen, die das Gesicht viel heftiger ergreifen als die Blätter von Crane, die schließlich fast so fade und gleichgültig werden wie eine royalistische Allegorie aus dem 18. Jahrhundert. Der Gegensatz äußert sich zuletzt ja nicht als ein Gegensatz zwischen Agitation und sozialer Elegie, sondern als ein Gegensatz zwischen lebendiger und allegorischer Kunstform, zwischen künstlerischer Definition und künstlerischer Redensart, zwischen Feststellung und Umschreibung, zwischen Behauptung und Floskel.

Es gibt eine soziale Kunst, über die man auch beim besten Willen keine Worte sagen kann. Das ist die Kunst Meuniers. Er hat gezeigt, wie soziale Kunst ihre sicherste Formel findet. Er hat ganz einfach die sinnliche Erscheinung des Arbeitervolkes, die seinen zeitgenössischen Instinkten als die wesentlichste Erscheinung der Zeit erschien, künstlerisch festgestellt. Er hat ganz einfach künstlerisch ausgesprochen, was ist. Er hat die entscheidende Erscheinung der Zeit geformt: ohne präziös zu sein, ohne Rhetorik, ohne Sentimentalität, ohne Polemik, kurz unillustrativ. Er hat das Volk der schwarzen Erde hingestellt, wie es sich sinnlich bietet. Er hat den Stil der Erscheinung nicht forciert. Er hat nicht wie nachher Hoetger in seiner besten Zeit groben Muskelstil gesucht oder wie der übel kunstgewerbliche Mezner oder wie Mestrovic Dinge von der Sorte jener Bizepsheroen gemacht, die heute bereits ein unausstehliches Modeschema geworden sind. Meunier hat konstatiert. Er hatte als Schüler Fraikin ursprünglich süße Nymphen modelliert: Salonware durchschnittlicher Art. Als sozialer Maler hat er das Innere einer sevillanischen Tabakmanufaktur mit niedlichen Arbeiterinnen gemalt: ein Bild, das eher den Genregeist der Gartenlaube ankündigt als den Meister der sachlichsten Arbeiterdarstellung. Dann kam eine große Buße über ihn. Seine Jugend war hart, war an Entbehrungen reich gewesen. Nach den ersten billigen Erfolgen suchte er wieder ein Leben der Armut auf. Er war als Gast bei den Trappisten und malte bei ihnen. Dann ging er, da ihm diese Auskunft noch zu viel christlich-soziale Romantik enthielt, in den Borinage, das düsterste Industrierevier Belgiens. Dort fand er das Ziel seiner Kunst. Sie hat Pathos; aber das Pathos übertrönt nie das Sachliche. Die Formen sind gewaltig hervorgetrieben

und hineingepreßt; aber sie belügen nie die Erscheinung und den Betrachter. Sie sind voll Protest, aber nie literarisch; sie sind voll von äußerster Kraft, aber nie demagogisch affektiert. Hier ist die Kunst ohne verschleiernde Allegorie zur einigenden Kraft geworden; denn jeder, der nicht vom Geist verlassen ist, liebt diese Kunst, von welcher Partei er auch sein mag. Es ist eine Kunst, die das letzte Menschliche, das unveräußerlich Menschliche in uns stolz macht.

Das Problem „Sozialismus und Kunst“ umschließt noch drei Fragen. Die erste betrifft die Kunsterziehung. Ruskin hat die Angelegenheit in seinen *Stones of Venice* aufgenommen und in seinem Zeichenunterricht und in seiner Orfordser Tätigkeit leidenschaftlich betrieben. Überall sind seitdem Kunsterziehungstage gefolgt, auf denen über die Methoden der Erziehung zur Kunst verhandelt und manche neue fürchterliche Pedanterie in das Repertorium der modernen Pädagogik aufgenommen wurde. Es gab auch gute Resultate: daß der Zeichenunterricht da und dort zum ersten Element des Unterrichts wurde, ist vortrefflich. Von Hamburg aus hat Lichtwardt die methodische Schulung des Publikums in feiner Art, wie sie wenigen gegeben ist, geleitet. In Mannheim hat Wichert eine Organisation zur Einbürgerung der Kunst geschaffen, deren Ergebnisse durch die glänzende Persönlichkeit ihres Schöpfers von allem Peinlichen, Gezwungenen, Gefünstelten freigehalten worden sind.

Allein — und damit berühren wir die zweite Frage — in allen diesen Fällen, auch in den besten, kann es sich mehr oder minder bloß um vorgreifende Hilfsarbeit handeln. Meier-Graefe hat einmal gesagt, die Kunst sei nur da, wo nicht von ihr geredet werde. Das ist schließlich die tiefste Wahrheit, die sich über Kunst sagen läßt. Beruhigte Kunst, Kunst, der gegenüber das Peinlichste erspart bleibt, was in Kunstfachen überhaupt möglich ist, das Sagen nämlich, das Reden von der Kunst — mit einem Wort, selbstverständliche Kunst ist bloß möglich, wo es organische und ganz positive und umfassende Gesellschaftskultur gibt: wo, was in der Wirkung dasselbe heißt, die Energien in Mengen für Ideelles frei sind und einen festen, durchgreifenden künstlerischen Ausdruck ganz von selbst, präensionslos annehmen. Van Gogh und Segantini haben das empfunden. Segantini forderte darum zum Beispiel die Verpflegung der Künstler durch die Gesellschaft in der Form der öffentlichen Pension und die Beseitigung der speziellen Entgelte für die

einzelnen Arbeiten. Die Sozialpolitik der Kunst nimmt einigermaßen den organisatorischen Weg der Arbeiterbewegung.

Die dritte Frage betrifft das stilsoziologische Problem: das Problem der Beziehung der assoziativen Tendenzen unserer Zeit zur Kunstform der jüngsten Gegenwart. Die Öffentlichkeit war lange, in der Zeit bürgerlicher Privatkultur, in der Zeit des gehegten bürgerlichen Familienlebens, ein halb unbekannter Begriff. Die soziale Bewegung hat den Begriff der Öffentlichkeit neu geschaffen. Damit schuf sie vielleicht auch jenes Bedürfnis, das unsere Künstler mehr und mehr bewegt: das Bedürfnis nach monumentalen Äußerungen. Wir bewegen uns hier auf dem Boden schwer kontrollierbarer Zusammenhänge. Darum soll es mit Andeutungen getan sein. Die Frage wäre immerhin aufzustellen, ob der assoziative Geist unserer Zeit an den synthetischen Bestrebungen der modernen Kunst ebenso beteiligt ist, wie der individualistische Geist des vergangenen Jahrhunderts an den analytischen Tendenzen der Kunst, an ihrer Liebe zu differenzierten Farbproblemen und Formproblemen, an ihrer Liebe zum intimen Staffeleibild, zur Spezialitätenmalerei beteiligt gewesen zu sein scheint.

Die Frage ist doppelt schwierig, weil sich die Faktoren überschneiden. Es ist Tatsache, daß der Arbeiter subjektiv heute zunächst durchaus eine naturalistische Kunst sucht, während er durch den objektiven Sinn der Arbeiterbewegung eine synthetische Gesellschaft und vielleicht eine synthetische Kunst begünstigt. Das eine Beispiel mag uns die vielfältige Schwierigkeit der Frage anzudeuten. Die Lösung gehört der Zukunft. Die Frage heute lösen zu wollen, grenzt an Vermessenheit.

„ Zehntes Kapitel

Vom falschen und vom echten Stil

Wenn man die sehr weite und sehr vielfältige Welt der falschen Stile auf eine Formel bringen will, dann muß man etwa sagen, der falsche Stil entleihe die Bedeutung, die er erheischt, von Dingen, die dem formalen Wesen der Kunst fremd sind, und zugleich zumeist von jenen mechanisch rubrizierenden Methoden, die der Bilderscheingung eine gewisse äußere Ordnung geben und wegen der Oberflächlichkeit des Systematisierens mit Recht Manier genannt werden. Der falsche Stil bewegt sich zwischen einem irgendwie ins Pathetische erhobenen Genre und zwischen kunstgewerblichem Apparat. Wo nicht geradezu von kunstgewerblicher Billigkeit gesprochen werden kann, bleibt immerhin irgendeine bequeme Affektation. Es bleibt eine äußerliche Pracht oder eine altmeisterliche Gebahrung oder sonst ein unwesentliches Surrogat echter Kunst.

Die beiden Patriarchen des falschen Stils in der Gegenwart sind damit bezeichnet: die erste Formel trifft auf Böcklin, die zweite auf Lenbach. Es handelt sich um die Sache der Kunst. Rücksicht auf traditionelle Einschätzungen, die von den Verkennern des wahrhaft Formalen in der Kunst ausgehen, Rücksicht auf eingewurzelte Liebhabereien eines Publikums und einer Kritik, die nicht ahnen, worauf es in der Kunst ankommt, die den Gedanken der bildnerischen Form nie in seiner fast unmeßbaren Feinheit begriffen haben, kann hier keine Stätte haben. In der Kunst kann es, wenn irgendwo, nur den größten und zugleich exaktesten Maßstab geben. Kunst ist Kunst. Unsere Rede sei ja, ja oder nein, nein. Was darüber oder darunter ist, das ist vom Übel.

Es ließe sich gegenüber Böcklin, der sich wie Richard Wagner nach hartnäckigen anfänglichen Widerständen des Publikums um so hartnäckiger in dem schlecht informierten Kunstbewußtsein der Nation festgesetzt hat, ein indirektes Verfahren der Widerlegung anwenden.

Man könnte ihn ad absurdum führen, indem man alle die Urteile zusammenstellt, die er über die wirklich großen Dinge in der Kunst gesagt hat. Diese Urteile sind mit Konsequenz absprechend und lassen die verhängnisvollsten Rückschlüsse auf das Kunstgefühl Böcklins zu — ja fordern sie heraus. Es wäre zwar billig, die Angelegenheit nur in dieser Weise abzutun. Allein die Sache ist immerhin zu wichtig, ein zu integrales Stück vom Wesen Böcklins, als daß man sie übergehen dürfte. Nur wenige Beispiele. Floerke hat die fatale Pietät gehabt, diese vernichtenden Aussprüche Böcklins zusammenzustellen. Über Signorelli und die Florentiner liest man:

„Diese Florentiner! Wenn man von den Niederländern kommt — Nacht wird's . . . Nein, dieser Kerl — wie heißt er doch? Der Signorelli! Etwas Talentloseres habe ich nie gesehen . . . Lauter mühseliges, geduldig nebeneinandergezeichnetes Zeug . . . Nie haben sie etwas zu erzählen, etwas mitzuteilen. Die Niederländer sind bis in die kleinsten Fingerspitzen voll. Kinder sind diese Florentiner in der Kunst, ärmliche hohle Gesellen diese Botticelli . . .“

Un den Niederländern schätzt er das Erzählende, die Anekdote. Von dem eminent formalen Leben der lateinischen Malerei eines Signorelli, eines Botticelli sieht er — gerade er — nichts.

Einmal meldet Floerke, Böcklin „lache fürchterlich über Leibl, der drei Jahre in einer Dorfkirche gegessen sei, um drei alte Weiber zu malen, unter anderem auch eine Haube, die zu sticken viel leichter gewesen wäre“.

Es ist kaum zu glauben, aber es ist durch den Gewährsmann Floerke verbürgt, daß Böcklin sein Generalurteil über Leibl in die bis zum Überwitz horizontlosen Worte faßte: „Muß das ein langweiliger, denkfauler Kerl gewesen sein!“ Daß er Courbet ganz einfach einen „Knoten“ nannte, kann danach nicht verwundern. Nur eins noch — das Urteil über Marées. Hier ist es:

„Wer so wie er, wie ein Akademiker, an den ersten Schwierigkeiten, die ihn gar nichts mehr angehen sollten, scheiterte, ist doch kein bewußter großer Künstler. Ja, er blieb in den Anfängen stecken, nahm sie schon für die Hauptsache. So ein Fuß geht bei ihm oft zwanzigmal in eine Figur. Er fing eben oben an, malte sich fest, und nun sah er das Ganze nicht mehr. Über das Altmalen ist er überhaupt nie hinausgekommen. Und bei nichts braucht man weniger zu denken, als beim Altmalen. Ein Lebewesen, nur weil es einmal da ist, mit größer werdender Geschicklichkeit nach-

zumalen, es so oder so hin- und nebeneinanderzustellen — das heißt doch noch kein Bild malen; da fängt es ja noch gar nicht an. Also er hatte keine Idee von Komposition. Das Ganze sah er nicht. Er fing oben an und endigte unten — wie Gott will.“

Das ist es, was Böcklin an Marées gesehen hat — an einem Künstler, dem er nicht die Schuhriemen lösen durfte. Jeder Kommentar ist überflüssig.

Diese Worte töten ihn. Sie sind so schlimm wie die subalternste Publikumskritik, die je an Marées verübt wurde. Wenn er andererseits den Historienmaler Anton von Werner für den „empfindungslosesten Unteroffizier“ erklärte, so ist diese nicht eben kostspielige Erkenntnis doch wohl noch nicht genug, um die Künstlerschaft Böcklins zu legitimieren. Über Lenbach hat er treffliche Dinge gesagt. Die malerische Armut Lenbachs bezeichnete der rüstige Schweizer mit den Worten: „Schmutz zu Schmutz steht immer gut“. Das sitzt. Aber es versöhnt noch lange nicht. Es beweist sehr wenig für die Kunst Böcklins, wo andere Worte fast alles dagegen beweisen.

Aber wir wollen den Fall auch direkt und positiv betrachten.

Meier-Graefe, den man nie vergeblich befragt, wenn man über die Kunst bis etwa zum Jahre 1910 etwas Entscheidendes entscheidend formuliert hören will, hat alles, was über Böcklin — für und wider ihn — gesagt werden kann, 1905 in seinem „Fall Böcklin“ ausgesprochen. Die Methode ist vortrefflich. Meier-Graefe stellt den angeblichen Genremaler Menzel gegen den angeblich ungeheuer formalen Böcklin, und in dem tollsten Quidproquo der Kunstgeschichte rückt Böcklin an die Stelle Menzels, Menzel an die Böcklins. Die landläufigen Bewertungen Böcklins und Menzels erscheinen als die absurdeste Komödie der Irrungen, die sich die öffentliche Kunstmeinung jemals gestattet hat. Menzel ist der Maler. Er ist trotz seinen Genresujets — und zumal in seiner frühen Zeit, die der frühen Entwicklung des um zwölf Jahre jüngeren Böcklin parallel lief — die wahre formale Kraft. Böcklin ist der Sujetmaler, den man nur darum für einen großen Künstler hielt, weil das Sujet pompöser, weil es mythologisch, phantastisch und alles andere war.

Meier-Graefe läßt von Böcklin künstlerisch nur die Sachen bis 1860 gelten: halb verschollene Dinge, die es wert sind, geachtet zu werden. Die letzte, isoliert letzte malerische Leistung Böcklins ist ihm der Eremit. Aber hier sieht er nur noch die Trümmer

malerischer Möglichkeiten: eine zwar malerische, aber zerfetzte Arbeit. Alles übrige, alles das, was den Ruhm Böcklins macht, seine Villen, seine mythologischen Historien, fast den gesamten Bestand der Schackgalerie lehnt er ab. Und er tut es mit Recht, wenn ihn auch bis zum heutigen Tag darum der sinnlose Haß der Leute verfolgt, die für Böcklins Kunst zuletzt doch immer nur den peinlich inhaltsleeren Trumpf haben, daß sie deutsch, das heißt gemütvoll und phantasievoll und gedankenreich sei.

Schick erzählt mit der größten Bewunderung, daß Böcklin mit „Richtigkeit und Sicherheit“ Pflanzen erfunden habe. Er habe sie nie gesehen und dennoch trügen diese Pflanzen das Gepräge des Organischen. Ja eines Tages fand Böcklin diese Geschöpfe seiner a priori naturalistischen Phantasie in der Wirklichkeit. Schick hält dies Zusammentreffen für den stärksten Beweis unerhörtester Kunst. Er ahnt nicht, daß er Böcklin damit auf das Niveau eines Mannes stellt, der ihn sonst fanatisch haßte: Dubois-Reymonds. Die Natürlichkeit erscheint hier als Beweis für die Kunst. Es verschlägt nichts, ob die Natürlichkeit a priori oder a posteriori vorhanden ist. Natürlichkeit ist Natürlichkeit — Stoff ist Stoff. Meier-Graefe hat diese Seite sehr fein bezeichnet. Er sagt im „Fall Böcklin“, wir lebten in einer Zeit, die alle formalen Traditionen verloren habe; die vielgerühmte Persönlichkeit sei aber vielfach zu schwach, um gegenüber dem Naturbild, dem sie entgegentrete, einen formalen Standpunkt allein zu erobern, und so geschehe es, daß viele, Künstler und Beschauer, gegenüber künstlerischen Aufgaben einfach „in eine Art Naturzustand zurücksinken“.

So ist es. Wer die Phantasie und das zusammenfügende Gedächtnis hat, Wesen und Situationen zu erfinden, die zwar übernatürlich sind, aber dennoch auf die Dauer bloß natürlich wirken, hat lediglich eine stoffliche Arbeit getan. Sie bedeutet noch lange nicht Malerei. Wer dem Gemüt durch starke Illusionen Sensation verschaffen kann, ist zweifellos in einem bestimmten Sinn begabt — nämlich literarisch-stofflich, hat aber deshalb noch lange kein Recht, sich für einen Künstler zu halten, der die formale Aufgabe, die eigentliche Aufgabe der Malerei gelöst oder auch nur begriffen hat. Wer nun vollends den materiellen Reiz der Farbe, man möchte sagen die Skala der Blendwerte mit dem künstlerischen Wert der Farbe, mit ihrer geistigen Schönheit verwechselt, der ist zweimal, dreimal von dem Wesen der Malerei entfernt. Er ist in jedem

Sinn im Stoff geblieben; auch seine Malerei, nicht nur seine „Erfindung“ ist Stoff. Floerke rühmte es an Böcklin, daß ihm „das rein Malerisch zu wenig war“ und daß er die Italiener nicht liebte, daß er ihre „sante conversazioni und ihre schön posierenden Zuschauer nicht begriff“. Floerke weiß nicht, daß er Böcklin damit verdammt. Er nimmt ihm allen formalen Sinn. Der Maler, dem „das rein Malerische“ zu wenig sein kann und dem der Kanon der santa conversazione zu wenig unterhaltend ist, hat überhaupt nie gewußt, was reine Malerei und was überhaupt reine Form, stofflose Schönheit ist. Wagner und Böcklin fühlten sich miteinander verwandt. Sie hatten recht. Aber es ist noch nicht übernaturalistische Kunst geschaffen, wenn man den Stoff anstatt aus der Naturgeschichte aus den Götterlegenden und Heldensagen wählt. Nicht das Sujet, sondern die Form entnaturalisiert die Dinge. Wagner hat nicht formale Musik gemacht wie Mozart, der Unvergleichliche, dessen Töne sich selber tragen; er hat mit einer durch und durch den Stoff nachahmenden naturalistischen Musik die stoffliche Illusion bestimmter romantisch-stofflicher Motive hervorgerufen. Nichts anderes ist Böcklin, den ein angesehener Vertreter der öffentlichen Meinung, Max Lehrs, 1897 einen „Titan“ genannt hat, dessen Kunst „eine jener großen Offenbarungen ist, wie sie der Welt nicht jedes Jahrhundert bietet“; nichts anderes ist Böcklin, den Lehrs und mit ihm eine ganze Zeit, selbst Eschudi in den neunziger Jahren, neben Leonardo, Dürer und Rembrandt stellte. Freilich erscheint zur rechten Zeit der Pferdefuß: unter der „Gestaltungskraft, mit der die Vorsehung Generationen hätte versorgen können,“ versteht Lehrs nicht zuletzt „die Lebensfähigkeit“ der Böcklinschen Fabelwesen.

Es ist kein wahrhaft künstlerischer Gesichtspunkt, die Natürlichkeit eines ins Fabulöse gehobenen Stoffes mit der Natürlichkeit der künstlerischen Handschrift zu verwechseln. O nein — solange wir nicht begriffen haben, daß das, was nach dem schönen Pan der neuen Pinakothek kam, vom Standpunkt der Form immer weniger und weniger geworden ist, solange wir nicht erkennen, daß in dem Maler des Pan wohl eine innige Naturanschauung und eine feine malerische Kraft war, daß sie aber von Jahr zu Jahr versiel und daß der Spitzweg von 1870 oder 1880 ein viel größerer Maler war als der Erfinder des unsäglich brutalen „Spiels der Wellen“, haben wir kein Recht, uns in Kunstdingen ein Urteil zu erlauben.



Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann, Leipzig

Hans von Marées: Die Unschuld



Aus Alexander Heilmeyer, „Adolf Hildebrand“

Adolf Hildebrand: Relief. (Stein)

Böcklin ist ein Fall wie Gustave Moreau, wie Klinger, wie Rops. Sie sind große naturalistische Könnner, auch wenn sie die Natur zu überbieten meinen. Sie sind sehr relative Künstler. Denn sie bleiben im Stoff. Sie sind nicht in der Form. Und es gibt in der Kunst keinen höheren Gesichtspunkt als die absolute Form, in der Malerei keinen höheren als die reine Malerei, deren Unendlichkeit und deren höchst geistige Tendenz freilich nur den reinen Malern deutlich wird, nicht aber denen, die wie Böcklin die malerischen Anfänge ihrer Frühzeit preisgeben, um naturalistische Phantasieopern zu komponieren, und die wie Böcklin zuletzt Gabriel Max für den größten Maler der Zeit halten, weil er gleichzeitig Kolorist und Poet sei. Die Addition von Kolorist und Poet ergibt in Summa einen Künstler. Hier haben wir die Gleichung, von der Böcklin gelebt hat.

Böcklins Malerei sollte den Kampf gegen den Naturalismus ankündigen. Gegenüber Otto Lasius berief sich Böcklin auf ein Wort Goethes, das besagt, daß der echte, gesetzgebende Künstler nach Kunstwahrheit strebe, der gesetzlose dagegen, der einem blinden Triebe folge, nach Naturwahrheit. Es erscheint mehr als zweifelhaft, ob gerade Böcklin der Mann war, dies wahre Wort zu zitieren. Was man indes auch gegen seine Kunst einwenden mag, eins muß man zugeben: er hat insofern, als er seine Motive aus der Phantasie schuf, dem Publikum eingeprägt, daß die Kunst nicht notwendig auf die Natur der Naturwissenschaft angewiesen ist. Er hat den Naturalismus wenigstens stofflich zu überbieten gesucht und damit immerhin die erste Voraussetzung einer nichtnaturalistischen Kunst geschaffen, wenn auch innerhalb seiner fingierten Welt seine Formmittel über naturalistische Illusionen nicht weit hinausgekommen sind.

Der Fall Böcklin war nun nicht ein einzelnes Ereignis. Er war ein Fall der Zeit. Stuck und Klinger sind im Grund — allgemein gewürdigt — nichts anderes. Sie wollen eine Überwindung des Naturalismus. Klinger betont bei der theoretischen Rechtfertigung seiner farbigen Plastiken, daß der farbige Stein ein Element des Stils sei und nicht etwa naturalistische Absichten realisieren wolle. Einerlei ob Klinger recht hat: jedenfalls behauptet er das. Wir können nun zwar unmöglich Klingers Kunst oder gar die Stucks als Stil einschätzen; aber wir müssen immerhin die Tendenz ihres Bewußtseins, die Tendenz des Zeitbewußtseins registrieren, die sich im Gegensatz zum Naturalismus fühlte und diesen Gegensatz wollte.

Man kann wohl nie genau den Umschlag der Kunstentwicklung mit dem der Generationen parallel gehen lassen. Aber immerhin ist es zu bemerken, daß Klinger und Stuck eine gewisse Einheit einer besonderen Generation bedeuten. Klinger ist 1857 geboren, Stuck 1863. Das scheint doch auf einen gewissen Gegensatz wider die Generation Leibls oder gegen die Generation Liebermanns und Uhdes vorzubereiten. Wie dem sei: Tatsache ist, daß die Sezessionen sich nicht nur mit den Tendenzen eines sozusagen naturalistischen Impressionismus, sondern auch mit den Tendenzen einer subjektiv widernaturalistischen Kunst, sagen wir einfacher mit den Hoffnungen auf einen grand style erfüllten.

Aber da geschah etwas Seltsames: es zeigte sich, daß die Vertreter des großen Stils, die Klinger und Greiner und Stuck und wie sie alle heißen, eines wirklichen Stils unfähig waren. Sie erreichten formal gar nichts als einen akademischen Naturalismus; ihr Stil blieb im Stofflichen. Andererseits erreichten die verachteten Maler sogenannter naturalistischer Dinge — der Dinge, die „nur aus dem Leben gegriffen sind“ — tatsächlich einen Stil. Uhde büßte in dem Maß an formalen Werten ein, in dem er an Historien großen Stiles heranging. So ging es Löffs und Albert Keller und Habermann. So ging es allen, die den großen Stil in der stofflichen Erweiterung der Phantasie suchten, anstatt ihm in der Durcharbeitung der formalen Mittel nachzugehen. Jeder Liebermann, jeder Slevogt hat mehr formale Kultur und darum mehr Stil als alle Klinger und Stucks zusammengenommen. „Der Krieg“, „die Sünde“, „die Sinnlichkeit“: das sind krasse Allegorien, aber nicht Werke einer zum Großartigen getriebenen malerischen Anschauung. Jeder Zipfel einer Leinwand von Corinth ist malerisch höher qualifiziert.

Die ganze Verlegenheit des falschen Stils offenbart sich in Klingers Schrift über Malerei und Zeichnung. Er unterscheidet da mit einer Strenge, deren Ursachen sich zwar nicht kunstlogisch, wohl aber psychologisch verstehen lassen, zwischen den Aufgaben der Malerei und der Plastik auf der einen Seite und denen der Graphik auf der anderen. Den Maler macht die Eindringlichkeit der Farbenanschauung, den Bildhauer das Organ für das in der Gestalt konzentrierte Leben des Raums. Aber den Graphiker macht der Gedanke. Der Griffel hat es mit dem Stoff zu tun — und zwar ganz besonders mit dem widerwärtigen. Diese Unterscheidung ist

schon höchst verdächtig. Von Schritt zu Schritt wird nun die Logik Klingers peinlicher. Die Malerei, die Plastik hat es mit dem Schönen zu tun: das heißt — im Gegensatz zur Graphik, die das Gebiet des materiell Widerwärtigen für sich fordert — mit dem materiell Schönen. Ja mehr: die Malerei und die Plastik haben die Aufgabe, das materiell Unschöne zu überwinden, indem sie es — stat verbum — „verschönern“. Man muß die erschreckende Banalität dieser Logik einmal ganz glatt heraus Schälen. Diese Logik sagt faktisch nichts anderes, wiewohl sie in dem Verlauf der nicht ungewandten Dialektik Klingers nicht so nackt zum Vorschein kommt.

Dies ist schlimm. Die Graphik als philosophische „Ergänzung“ der Malerei und der Plastik von der pessimistischen Seite her, die Graphik als subjektive Kritik des Lebens, als Ausdruck der Weltanschauung im Gegensatz zur schönen Objektivität der malerischen und der plastischen Erscheinung: man möchte sagen, diese Unterscheidung sei von einer Naivität, die nur ein in den höchsten Kunstfragen Dilettant gebliebener Mensch hervorbringen kann. Sie ist geradezu entsetzlich. Sie ist banausisch. Kunst ist auf allen Wegen Form oder sie ist überhaupt nichts. Eine Radierung von Rembrandt ist genau so restlos formal wie ein gemaltes Bild von ihm.

Die Konsequenzen, die aus solchen Voraussetzungen folgen müssen, sind klar: klar für die Graphik wie für die sogenannte hohe Kunst. Wo die Energie der Anschauung sich der Reflexion zuwendet, wo die Radierung zur Weltanschauung wird, da verliert naturgemäß die rein formale Klärung. Der Graphiker Klinger konnte nichts anderes anstreben und nichts anderes erreichen als eine naturalistische Illusion, die den Gedanken, die imaginäre Szene — oder was es sonst war — möglichst scharf wiedergab. Da die formale Leistung auch hier, wie bei Böcklin, in der „Erfindung“ bestand, blieb für die formale Darstellung, für den Strich, für den sichtbaren künstlerischen Ausdruck fast nur der Name Technik übrig. Die Technik wurde mit einer Eindringlichkeit durchgebildet, die schlechthin phänomenal ist. Es ist dieselbe Sache wie bei Wagner. Aber die sächsische Zähigkeit in der Durchbildung technischer Illusionsmittel ersetzte bei keinem die reine Kunst.

Und die Malerei? Die Plastik? Klinger ist konsequent. Das radierte Deuvre ist nun einmal, man mag sagen was man will,

die eigentliche Leistung seiner Begabung, wie die Reklamationen die er in seiner theoretischen Schrift zugunsten der Graphit vornimmt, seinen eigentlichsten Kunstabsichten entsprechen. Er ist ein Illustrator, wie Böcklin und Stuck Illustratoren sind. Böcklin treibt das mythologische, Stuck das allegorisch-erotische, Klinger das philosophische Genre. Nur der Stoff und das menschliche Temperament, aber nicht die Kunstform markiert den letzten Gegensatz zu dem ihnen gegenüber ungerecht zurückgesetzten Knaut. Als nun Klinger daran ging, reine Malerei und reine Plastik zu versuchen, da hatte er zwei Wege: er legte inhaltliche Bedeutung — mit einem Wort Gedanken — in seine Malerei und in seine Plastik, wie er sie in seine Graphik gelegt hatte, von der sich Malerei und Plastik nur dadurch unterscheiden, daß ihre Gedanken weniger kompliziert, weniger ausgeführt, allgemeiner sind, und er entwickelte das Mögliche an materieller Pracht. Der Beethoven mußte zum ersten bedeutend aussehen: bedeutend im Sinn des Motivs. Er mußte zum zweiten materiell eindrucksvoll sein: das machte die luxuriöseste, durchgefeilteste und kapriziöseste Technik. Wie Lalique die Welt umreißt, wenn er das Bedürfnis hat, an der Place Vendôme einen unerhörten Steinschmuck auszustellen, so bereißt Klinger Europa von Kleinasien bis zu den Pyrenäen, um ein unerhörtes Naturmaterial zu finden. Die Amphitrite meißelt er aus einer köstlichen alten Treppenstufe. Der künstlerische Gesichtspunkt, den er dabei aufbringt, ist der, daß es nicht unbedingt nötig ist, der Figur Arme zu geben. Er hat Recht. Allein aus welcher Quelle?

Elsa Asenjeff schreibt ein ganzes Buch lediglich über die technischen Komplikationen, die mit dem Beethoven verknüpft waren. Klinger schuf den Fuß des Throns wider die Gewohnheiten der Zeit à forme perdue. Der Körper ist aus griechischem Inselmarmor. Tiroler Onyx bildet das Gewand. Pyrenäischer Marmor wurde für den Felsen und den Adler verwendet. Die Krallen des Vogels sind wie der Thron aus Erz. Die Engelsköpfe sind aus ungestücktem Elfenbein. Die Schwingen der Engel sind aus Achaten, Jaspis und geschliffenen antiken Glasflüssen gestaltet. Die Köpfe sitzen in einem Grund von echten Opalen. Elsa Asenjeff vergißt nicht zu betonen, daß seit zwanzig Jahren kein Stück wie der fliedeviolette Pyrenäenmarmor gefunden worden war. Kurzum: die technischen Schwierigkeiten bis hin zur Einschraubung der Engelsköpfe und zu den mühseligsten Zusammenfügungen werden ins Einzelne hinein ekstatisch berichtet.

Der Ukt selber aber wird — psychologisch analysiert. In dem ganzen Buch wie in dem Werk selber kein einziger wahrhaft formaler Gesichtspunkt. Heinrich Bulle hat in einer Schrift, die aus der Flut der Publizistik zu Klingers Beethoven als die einzige wirklich von künstlerischer Initiative geleitete Schrift hervorragt, auf diesen Sachverhalt schon 1903 nachdrücklich, wiewohl vergeblich hingewiesen. Er bewundert die psychologische Eindringlichkeit und die Pracht der Materie, aber er lehnt „die sichtbaren plastischen Formen“ und die Disharmonie der Farbenwirkungen, den „Farbentumult“ ab. Er bezeichnet das Werk als „technisches Abenteuer“. Und er tut gut daran. Er betont, daß das Werk nicht aus einer einheitlichen formalen Gesichtsvorstellung, sondern aus den verschiedensten — und größtenteils aus sehr unformalen, aus psychologischen, technischen, luxuriösen, allegorischen — Gesichtspunkten hervorgegangen ist. Was 1903 die Wahrheit war, ist es heute noch viel mehr. Und wenn Bulle noch ernstlich dagegen streiten mußte, daß man den Beethoven mit Michelangelos Kunst verglich, so sind wenigstens derlei Hyperbeln heute wohl durch sich selber erledigt. Klinger ist eine geistige Potenz: kein Zweifel. Aber er ist nicht so sehr Künstler als Virtuoso. Es konnte nicht ausbleiben, daß er sich im Zeichen Wagners für das peinlichste aller modernen Enzyklopädistenideale, das Gesamtkunstwerk, begeisterte: für eine Sache, in der eins das andere halten soll und nichts an sich selber etwas Vollendetes, durch sich Bestehendes wird — für eine Sache, die dadurch, daß man sich heute bequem auf Griechenland beruft, noch nicht zu einer Möglichkeit gedeiht. Mozart war etwas sehr Ganzes — auch kulturell Ganzes — ohne „Gesamtkunstwerk“. Unbekümmert und pathetisch schuf Klinger einen Systematismus für die Verbindung von Plastik, Malerei und Architektur. Was an der Idee des Gesamtkunstwerks möglich ist, hat er wie Wagner banalisiert. Er hat Verwirklichungen gegeben, die grotesker Ungeschmack sind. Um eine mögliche Verbindung von Architektur und Plastik zu erhalten, bedurfte man einer echten formalen Kraft wie Hildebrand; und wenn die Malerei hätte dazu kommen sollen, so wäre Marées notwendig gewesen. Dann hätte die Sache sich debattieren lassen: aber nicht, wenn eine dem wahrhaft Formalen so ferne, so brilliant-phraseologische, so sehr von höchster Technik und höchster Weltanschauung erfüllte Kraft wie Klinger oder Wagner vom Gesamtkunstwerk spricht und einen an sich schon leicht höchst

mißlichen, ja dilettantischen Begriff für Generationen doppelt diskreditiert.

Böcklin hat als Maler begonnen, Thoma auch. Selbst in Stucks Anfängen finden sich Dinge von malerischem Wert; und wenn er selber sein malerisches Talent preisgab, um allegorische Historien, harmloses mythologisches Genre, mehr schlechte als mittelmäßige, mehr mittelmäßige als gute Bildnisse und eine Anzahl weder aufregender noch abstoßender, einfach akademisch wohlgefälliger Bronzeplastiken zu machen, so ist doch aus seiner Schule — und sicher nicht ohne sein Zutun — eine malerische Kultur hervorgegangen. An malerischem Talent war auch Lenbach ursprünglich wahrhaftig nicht arm. Habermanns Malereien aus seiner Frühzeit sind so schön, daß man ein Unrecht gegen ihn begeht, wenn man an die neueren Dinge erinnert. Woher kam überall in Deutschland dieser sonderbare Verfall? Wie konnten verheißungsvolle Anfänge so ein leeres Ende nehmen? Es genügt nicht, wenn man sagt, die individuellen Talente hätten nicht zugereicht. Es genügt nicht, wenn man sagt, Jugend sei allmählich alt geworden. Hier handelt es sich um mehr als um individuelle Fragen und um Gesetze des persönlichen Kraftverbrauchs. Hier handelt es sich um ein soziales Gesetz.

In seinen „unzeitgemäßen Betrachtungen“ sagt Nietzsche einmal, wir hätten in dem Moment, in dem wir über Frankreich den glänzendsten militärischen Sieg davontrugen, die schwerste kulturelle Niederlage erlitten. Die Geschichte der deutschen Malerei der jüngsten Vergangenheit gibt eine Illustration zu dieser These. Der falsche Stil, der sich im neuen Deutschland ausbreitete, war der Stil der Gründerperiode und der Welt, die mit ihr zusammenhing. Klinger ist der universalste Ausdruck dieser Welt. Er ist ihr originellster Ausdruck. Er ist ihr ästhetisches Zentrum. Auch Böcklin steht mit ihr objektiv — trotz seiner betonten subjektiven Abneigung gegen die Bourgeoisie — im Zusammenhang. Stuck ist der Epigone dieser Welt. Lenbach ist ihr arbiter elegantiarum. Er ist ihr Porträtist. Im Jahre 1870 fixierte er sich nach langen Aufenthalten in Italien und Spanien in München. Er behauptete dort über ein Menschenalter eine ästhetische Herrschaft, der sich nicht viel vergleichen läßt. Er beherrschte München und in gewissem Maß Deutschland in einem Zeitalter, in dem die wahren Künstler, ob sie nun Leibl oder Marées hießen, in einem mindestens ebenso notgedrungenen

als freiwilligen Exil lebten. Er prägte den Festgeschmack der Kunststadt. Er prägte die Kunststadt selbst. Wer heute in die Kunststadt München kommt, sucht instinktiv eine Lenbachnote.

Es wäre ungerecht gegen Gabriel Seidl, wenn man seine gediegenere Kunst mit der Lenbachs auf eine Stufe stellen wollte. Aber mit gewissen Vorbehalten darf man die beiden Freunde zusammen nennen. Mit einem beträchtlichen Vorbehalt zugunsten Seidls darf man sagen, Lenbach habe so gemalt, wie Seidl gebaut hat. Die beiden haben im Münchner Künstlerhaus das Symbol der ästhetischen Atmosphäre geschaffen, die dem München des neuen deutschen Reichs — der künstlerischen Hauptstadt Deutschlands immerhin bis zum Ende des 19. Jahrhunderts — entsprochen hat.

Die Kunststadt München war nun von Anfang nicht ohne Fiktion. Was Berlin seit zwanzig oder dreißig Jahren künstlerisch ist, was es an wirklichen und an falschen Werten besitzt, das ist der organische Ausdruck neuer, vorwärtstreibender Tatsachen des wirtschaftlichen, des politischen Lebens. Was München an Stil, an ästhetischer Überlieferung besitzt, ist einigermaßen erzwungen. Aber schließlich können auch Fiktionen den Wert von Tatsachen bekommen. Und so geschah es, daß die Kunststadt München am Leben blieb. Wenn man indes prüft, ob von München sehr viel Eingeboren-Originelles kam, so darf man ruhig mit Nein antworten. Liebermann ist ein Berliner; Corinth, Eberhard sind Berliner durch Wahl, wiewohl der eine aus Ostpreußen, der andere aus Niederbayern stammt. Es gibt keinen Münchener von ihrem Rang, der so sehr, so organisch Münchener wäre, wie sie Berliner sind.

Aber Lenbach konnte in München gedeihen: das heißt eine Kunst, die im Grund die Kunst eines Pastichenmalers ist. Seine Kunst ist zweimal unoriginell. Sie ist es als Kunst der deutschen Gründerepoche und sie ist es als Ausdruck der Kunststadt München, die nicht einmal den in seiner Art wenigstens vitalen Auftrieb der Gründerperiode erlebte, wie Leipzig, Sachsen, die Heimat Klingers, ihn erlebt hat. Lenbach malte in der Zeit, in der Deutschland zwar politisch nicht mehr oder noch nicht bestand, in der es aber noch der Kulturbegriff war, der 1870 zugrunde ging und der nun langsam wieder ersetzt werden muß, sehr schöne, eigene Dinge wie den Hirtenknaben der Schack'schen Galerie, und eine Ausstellung der Werke Lenbachs aus den sechziger Jahren würde Überraschungen

bringen. Seit 1870 ging er wie nach einem objektiven Plan zurück. Mit dem Kopieren in Italien und Spanien hatte es angefangen. Man muß eine Maréeskopie mit einer Kopie von Lenbach vergleichen, um zu wissen, was Kopieren und Kopieren heißt. Lenbach machte verblüffend raffinierte Faksimiles. Marées schuf neue Anschauungen, wie es etwa Manet mit Velazquez gemacht hatte. So malte Lenbach auch seine Bildnisse. Aus seiner Altmeisterlichkeit machte er natürlich auch eine Ideologie; er erklärte, es sei Aberwitz, wenn jeder von vorn anfangen wolle, und tadelte den Vorwitz der Jungen, die zuchtlos aufwüchsen und ohne Ehrfurcht vor den Überlieferungen sich unmittelbar vor die Natur hinstellten. Er tadelte die liederliche Technik des Nachwuchses. Aber als er starb, da kamen Dokumente zutage, die manchen Verdacht bestätigten. Sir Hubert Herkomer, der zwar selber nicht viel mehr wert ist als einen Relativsatz, führte damals — es war im Jahre 1904 — in der Presse aus, welchen Gebrauch Lenbach, der Altmeister, von der Photographie zu machen pflegte. Viele wußten das vorher; aber nun war es doch eine merkwürdige Erfahrung. In der Tat: was war an Lenbachs Bildnissen auf die Dauer altmeisterlich? Es ist schon eine Naivität, die Malerei Tizians wörtlich übernehmen zu wollen. Die Naivität ist doppelt fatal, wenn sie ihre Absicht nicht einmal erreicht, wenn sie zur Manipulation verödet und wenn eines Tages herauskommt, daß der berühmte geistreiche Glanz der Augen auf photographische Registrierung von Reflexlichtern zurückgeht. Wie ein Venezianer des 16. Jahrhunderts aussehen und wohnen zu wollen ist heute schon ein verdächtiger Ehrgeiz. Es kommt der maliziöse Zufall hinzu, daß der Münchner Künstlerbund, dem Lenbach nach Gedon präsiidierte und den Corinth so amüsanter beschrieben hat, den Namen Allotria führte. Man ist zuweilen versucht, die Sache so zu fühlen, als ob zuletzt auch die Malerei für den Malerfürsten von München einigermaßen Allotria gewesen sei. Von hier aus denkt man mitunter weiter und dann stellen sich unehrerbietige Gedanken über die Kunst etlicher älterer Herren ein. Man fühlt sehr lebhaft, daß hier nicht Notwendigkeiten, sondern artistische Atelierlaunen exekutiert werden, die zu der schönen Objektivität früherer Arbeiten in fatalem Gegensatz stehen. Immerhin ist man es dem gewissen Respekt vor Lenbach schuldig, einer Verlockung zu widerstehen, die uns anreizt, in diesem Zusammenhang auch an Fritz Kaulbach zu denken und an alles, was diese besondere Tradition

in München und anderwärts aufrecht hält — an den Amerikaner Sargent, an John Lavery, an Laszlo e tutti quanti.

Als das Pseudoaltmeisterliche und Mondäne verbraucht war und auch das immerhin innerliche und offene Pathos Böcklins, Klingers, Stuck nicht mehr möglich erschien, begann dem falschen Stil eine dritte Epoche: die kunstgewerbliche. Allerlei Elemente der früheren Art mischten sich freilich in sie hinein. Ein krasser Typus statt vieler: Strathmann hat Dinge gemacht, die nicht ganz schlecht sind; aber die Bildtapeten, die er heute ausstellt, sind fürchterlich. Sie haben mit Malerei oder Graphik nicht das geringste mehr zu tun. Man sollte in Kunstdingen nur vom Besten sprechen oder außer dem Besten zum wenigsten bloß von Problemen, die irgendwie negativ wichtig sind. Aber wir sind — zumal hier — nicht verpflichtet, bei Namen wie Walser und Orlik lange zu verweilen. Wir sind nicht verpflichtet, lange auszuführen, daß weder Markus Behmer noch Konstantin Somoff ein sehr wesentlicher Künstler ist — wiewohl diese Namen natürlich alle viel mehr bedeuten als der unerträgliche Strathmann. Ob man wie Orlik mit einem nach allen Seiten greifenden, sicher raffinierten, aber wahllosen Effektiertalent bald japanische Dinge, bald gotische in eine etwas kunstgewerbliche Manier übersetzt, ob man wie Somoff, der einmal feine malerische Dinge versprach, sich auf den Dandy besinnt und aus dem Rokoko in hübschen, aber allzu billigen Silhouetten späte Renten zieht, ob man wie Behmer in kalligraphisch sehr gefühlten, aber eben kalligraphischen Arabesken buchgewerblich präludiert: der petit maître ist der petit maître — mit dem Unterschied, daß er die eindeutige und volle Rasse des Dixhuitième heute nicht mehr besitzt und sich in individuellen Einfällen oder allerhand kapriziös ausgeführten Vorbildern zersplittert. Es gibt natürlich Momente, in denen man sich diesen nicht selten feinen Dingen gern überläßt. Aber die Wertmaßstäbe, mit denen man im Moment mißt und an denen solche Dinge sympathisch sind, müssen in dem Augenblick verschwinden, in dem man die kultivierten Bagatellen irgendwo in einer Ecke des Weltbilds der Zeit erblickt. Diese Maßstäbe verschwinden dann ohne unser subjektives Zutun ganz von selbst. Dann wird man sich zwar bewußt, daß man den Einzelnen so unmöglich mehr gerecht werden kann. Man vergißt dann Nuancen ihrer Arbeit, die wertvoll sind — vergißt das Intime, das ihre Arbeit über den falschen Stil der Berühmten erheben kann.

Endlich geschah noch eine Reaktion gegen die etwas verzärtelte Kleinmeisterästhetik. Es kam ein Kultus der Kraft und der Dimension, aber er war innerlich nicht stärker. Im Gegenteil: die Genannten sind Erquickung gegenüber den öden Plakaten der Leute von der Scholle und gegenüber der knotigen Athletik, die der doppelsohlige Egger-Lienz für Kunst hält und für die er in hanebüchenen Manifesten Reklame macht. Selbst Böhle, der redliche Sachsenhäuser Kleinbürger, der die Einfalt der alten deutschen Meister in recht schlechten Malereien und etwas glücklicher in harmlosen Biedermannsradierungen von dumpf romantischer Schwerfälligkeit wiederzubringen versucht, ist mehr wert als diese falsche Grobschmiederei, hinter der nichts steckt als ein ebenso banales als lärmendes Verhältnis zu Welt und Leben, das plump bleibt, auch wenn es in kritischen Unterscheidungen so subtile Terminologien aufstellt wie der langweiligste Professor der Ästhetik.

Im übrigen ist diese angebliche Kunst nicht das fragwürdige Verdienst von Einzelnen, sondern eine schlechte Version der Zeit: der typische Ausdruck einer nationalen Unkultur. Es ist nicht Zufall, daß Mezner die Plastiken des Leipziger Denkmals auszuführen hatte. Er ist einer Aufgabe, die mit Kunst nichts zu tun hatte, kongenial gewesen. Auch hier war die alte Verwechslung, die jeden falschen Stil bezeichnet, wieder die Grundlage des Unheils. Man machte Athleten und meinte, Athleten seien formal etwas Kolossales, zweimal, wenn man ihre Muskulatur und ihre Haltung „stilisiert“ — das heißt kunstgewerblich abplattet. Mezner ist aus dem Wiener Sezessionismus hervorgewachsen: dort empfing er die emanzipierenden Einflüsse, die für seine Art entscheidende Voraussetzungen gegeben haben. Die Füllung und Durchbildung seiner Form geschah auf reichsdeutschem Boden; zumal in Berlin, wo er seinen Wohnsitz nahm. Der Beitrag des neu-reichsdeutschen Industrialismus hat den Bildwerken Mezners die eigentliche Substanz gegeben. Der Kultus der Muskulatur, die plastische Verherrlichung maßloser Kräfte, der neubarocke Hymnus auf das Athletische, der Kultus der übergroßen Maße, die Begeisterung für die äußersten materiellen Dimensionen, die sich an assyrischen und ägyptischen Vorbildern erregte und sie auf die Epoche nach 1900 zu übertragen suchte: dies alles ist Ausdruck eines üblen neudeutschen Imperialismus in Politik und Wirtschaft. Die österreichische Herkunft Mezners gab den Tendenzen seiner Plastik nur eine Spannung mehr. Das persönliche

Talent Mezners stand außer Frage. Es war sein Unglück, in eine grobe, stofflich expansive Zeit hineingeboren zu werden. Seiner Begabung würden unter anderen Verhältnissen edlere Dinge entsprungen sein. Er war ein Opfer der Epoche. Notwendiger Wunsch: daß diese Situation begriffen werde und daß die Einsicht andere abhalte, auf dieser Bahn weiterzugehen. Die Gefahr ist — leider — noch groß. Die Form Mezners fand Nachfolger: werde ihnen doch deutlich, daß die neue Zeit für diese Tradition keine Voraussetzungen mehr gibt. Der Fall ist eine wahre Gefahr für unsere Plastik geworden. Bartholomés Totenmonument auf dem Père Lachaise ist gewiß nicht das Ideal eines öffentlichen Totenmals. Es ist schließlich doch nur ein aus dem Süßen ins Solenne gekehrter französischer Naturalismus und als Plastik vielfach durchlöchert. Aber es ist künstlerisch eine Beglückung neben Dingen wie dem Bismarck Lederers, der nur einer von allen künstlerischen Geistern verlassenen Öffentlichkeit als Kunst erscheinen konnte, da er doch nichts ist als eine künstlerisch leere Kunstgewerblichkeit in äußerlich großen Dimensionen. Man braucht nur den Bremer Roland, diese herrlichste Kolossalfigur der deutschen Kunstgeschichte, anzusehen oder an eine ägyptische Kolossalfigur zu denken, um die ganze Kläglichkeit dieses modernen Versuchs einzusehen, der kaum ein gut gedachtes Prinzip, niemals eine gelungene Exekutive genannt werden darf. Die Gefahr der kunstgewerblichen Platttheit ist groß. Barlach ist ihr nicht selten schon erlegen; Hodler hat ihr Tribute gezahlt; Zijl hat ihr nachgegeben; Wrba ist mit seinen erträglichsten Sachen kaum darüber hinausgekommen; Hoetger begann längst, seinem ursprünglichen Talent in dieser fatalen Wegrichtung Opfer zuzumuten, indem er japanisierte und gotisierte, wo er früher aus der Sache heraus empfunden hatte. Er hat früher wohl naturalistischer gefühlt; aber er hat gefühlt, und dies Gefühl war wertvoller als die Stile, die er seiner Kunst nun von irgendwoher aufzulegen beginnt wie ein Kostüm der Mode.

Mitunter freilich hat die kunstgewerbliche Linie auch eine reizende Wendung genommen. Dies geschah, wenn eine gute Tradition sich auf natürliche Weise einfach fortsetzte: etwa bei dem Oberbayern Wackerle. Seine entzückende Produktivität ist im Grunde selbstverständliche Fortsetzung jenes bayerischen Barock und Rokoko, das uns die köstlichen, inmitten aller Bäuereilichkeit eleganten Landkirchen des achtzehnten Jahrhunderts schenkte.

Weder das philosophische Pathos noch der Mythos, weder die altmeisterliche Seelendraperie noch die altmeisterliche Technik, weder die krankhafte Psychologie ornamentierender Paraphrasen — Klimt — noch das elegante Sautieren mit Stilmustern, weder das Kunstgewerbliche noch die Kalligraphie, weder der Kult des Biceps noch die Hysterie der Nerven, die sich in gezogenen Lineaturen zärtlich registriert, bringt Stil hervor. Er erwächst nur aus der genialen Einfalt der großen, ganz von geradem Instinkt erfüllten Begabungen und Epochen.

Elftes Kapitel

Marées und Hildebrand

Wenn man die Kunst unserer Zeit auf einen Anhieb im Querschnitt zeigen könnte, würde das Bild des Schnittes so grotesk, daß wir darüber den Verstand verlieren oder an Zauberei glauben müßten. Es ist in der That unmöglich, die Kunst unserer Zeit mit einer einzigen Vorstellung zu umfassen, wie wir etwa die ägyptische Kunst oder die der klassischen Griechen, die der Gotik oder die der Hochrenaissance oder des Barock oder des Rokoko mit einem einzigen geschlossenen Akt der Phantasie umgreifen können. Noch das Zeitalter Davids erweckt eine einheitliche Vorstellung in uns. Noch die französische Romantik ist das einheitlich beherrschende Merkmal einer Zeit. Und wir? Wo ist das, was man den Stil unserer Zeit nennen könnte? Es liegt nicht bloß daran, daß sich uns die Dinge der Vergangenheit überhaupt leicht zu Einheiten zusammenschieben. Wenn die Welt von heute ab um einige Jahrhunderte älter geworden sein wird, dürfte die Kunst unserer Tage aller patinierenden Zeit zum Trotz doch noch lange nicht so einheitlich aussehen wie eine Periode der Antike im ganzen.

Ist nicht der Kontrast schon ungeheuerlich, den die Kunst Leibls umspannt? Ist es nicht aberwitzig, denken zu müssen, daß in einem und demselben Zeitalter Liebermann und Marées vorhanden sind? Daß Marées 1887 starb, tut nichts zur Sache: seine Kunst ist so gegenwärtig als irgendeine, und es gibt viele, die ihn für aktueller halten als den glänzendsten Impressionisten.

Marées ist wie eine metaphysische Kraft, die in unsere Welt von oben her hineingreift, um sie zur Einheit der künstlerischen Besinnung zu zwingen. Er ist so groß, so erhaben und so mächtig, daß wir unwillkürlich, wenn wir vor seinem Werk stehen oder an ihn denken, mit seinem Bild die Vorstellung einer übernatürlichen

Kraft verbinden. Marées wollte nicht einen Stil, sondern den Stil bringen. In ihm faßte sich die künstlerische Not einer zerstreuten Welt zusammen. Er nahm alles auf seine Schultern; er trug eine Zeit, und wie ein Vorläufer und Täufer der Zukunft schuf er die gewaltigen Vorzeichen einer kommenden Einheit der Kunst. Nirgends war die Not so groß als in dem aller zusammenhängenden Überlieferung entbehrenden, seit dem dreißigjährigen Krieg und noch einmal durch den Krieg von 1870 künstlerisch entwurzelten Deutschland. Es ist bezeichnend, daß Marées seine Mission nicht auf dem deutschen Boden erfüllen konnte: daß er gleich den deutschen Königen des Mittelalters nach Italien ziehen mußte, als er den Gedanken höchster Kultur für sein Vaterland verwirklichen wollte.

Freilich: wir dürfen die nationale Romantik nicht zu weit treiben. In Marées war kosmopolitisches Wesen. In ihm war französisches, schwedisches, deutsches und aus erster Hand auch jüdisches Blut: der Vater, der royalistische, hochkonservative rheinische Kammerpräsident, hatte eine Jüdin zur Frau. Man möchte meinen, die Mischung müsse den Sohn beirrt haben. Und nicht nur diese letzte Mischung, sondern die komplizierte Ahnenschaft. Es war vielleicht so; vielleicht ist das Problematische an ihm zum großen Teil eine Frage des Geblüts. Aber es ist auch gewiß, daß die Rasse und die Kultur der Vorfahren in wundervollen Atavismen hervorbrach. Meier-Graefe spricht von der „gallischen Klarheit“ des Künstlers. Der Romane war in ihm. Und es ist merkwürdig, daß der größte Künstler, dem Marées verglichen werden kann, wie Marées selber aus einer Mischung nordischen und romanischen Blutes stammte: Poussin aus Villiers bei Les Andelys in der Normandie, der Sohn einer normännischen Mutter und eines Vaters aus dem Soissonnais, der wie Marées in Rom gelebt hat und wie Marées dort gestorben ist.

Und weiter: Marées wurde 1837 geboren — also in einer Zeit, in der dem groß angelegten Künstler eine Beziehung zu Deutschland fast unmöglich war und in der er darum von vornherein einer abstrakten Heimat zustrebte, ohne sich weiter um Wohl und Wehe des Geburtslandes viel zu kümmern.

Die Entwicklung sagt genug. Es konnte nicht anders gehen: so wenig wie bei Feuerbach, den Marées um Haupteslänge überragt. Aber wir müssen hier von vornherein eines im Auge

behalten, gerade wenn wir von Feuerbach sprechen. Rom war für Marées keine historische Atmosphäre, wie Rom es für Feuerbach zuletzt — im weitesten Sinn — doch gewesen ist. Rom hatte für Marées alles Historische, das heißt jede besondere Erinnerung an Renaissance oder Barock oder Altertum abgestreift. Feuerbach ist bei allem seinem Gefühl für persönlichen und zeitgemäßen Ausdruck doch der letzte große Epigone der Renaissance gewesen. Marées hat mit Begriffen wie Renaissance fast nichts mehr zu tun. Für ihn ist Rom der abstrakte Inbegriff der Form schlechthin: gleichsam das Stadt gewordene Symbol alles Formalen.

1853 kam Marées zu Steffek, der übrigens auch Liebermanns Lehrer gewesen ist, nach Berlin. Man kennt das Bild, das darstellt, wie General Reille dem König Wilhelm Napoleons Brief bringt. Es ist ein Steffek. Er malte mehr derlei brandenburgische Historien und erzellierte in Pferden. Er hatte bei Delaroche und Bernet gelernt. Mit dem rechten Instinkt, daß diese Berliner Sachen im besten Falle intelligente Naturstudien seien, verlegte sich der frühreife, überlegene Marées auf Betsen. Die Griffe, die er bei Steffek lernen konnte, hatte er bald inne. Übrigens hat Marées von seinem Lehrer immer dankbar gesprochen.

Nach dem Militärsjahr ging er nach München. Dort blieb er von 1856 bis 1864. Piloty beherrschte die Mode. Das war immerhin eine Wendung zur Farbe. Stiller schuf die Gruppe um Pier, der von Dupré kam und Barbizoner Anregungen in München sehr glücklich verwertete. Der Einfluß dieser Landschaftler trieb Marées ins Freie. Er malte sehr gute Freiluftstudien. Ein feines Beispiel hat man an dem Mann, der einen Schimmel führt, einer sonnigen Pleinairskizze von 1860 mit braunen Fleischteilen und blauen, festen Schatten. Aber Marées litt Not. Der Vater hatte schwere Vermögensverluste erlebt. Historien nach Berliner Art, doch farbiger, dienten dem Gelderwerb. Ein „Tod Schills“, eine „Flucht Platens“ kamen dem Publikum entgegen. Unter diesen Militärhistorien ist eine von hervorragender malerischer Auffassung: eine Biwakskizze von 1862. Von großer Bedeutung war das Studium der alten Meister. Charakteristisch, daß Marées sich an Rembrandt hielt. Rembrandtstudien verdanken wir das herrliche Porträt von 1862, das den Kopf des Vaters mit dem blühend rosigen Fleisch vor einen dunkelglänzenden Grund stellt und mit dem majestuoson Vortrag dem Rembrandtschüler alle Ehre

macht. Einflüsse niederländischer Koloristen vereinigen sich mit Diaz in dem „Bad der Diana“ und in der „Schwemme“. Die Bilder stammen von 1863 und 1864. Walddämmerungen, in denen volle Farben aufleuchten: das strahlende Weiß eines Pferdes, das Blau und Rot der Gewänder, der blonde Leib einer Göttin. Aber gleich weit ist Marées von der spizen Feinschmeckerei der niederländischen Koloristen entfernt wie von dem Illustrativ-Porzellanmalermäßigen, das sich im Werk des Diaz doch nicht verleugnet. Marées schrieb bald eine freie, große Hand, die hohe Möglichkeiten ahnen ließ. Die Freunde bewunderten ihn. Wenn sie nicht wußten, was tun, dann kam Marées, nahm den Pinsel und renkte die Sache spielend ein.

Dann kam die italienische Reise. Lenbach empfahl den Freund, den er von den Geldsorgen befreien wollte, dem Baron Schack. Der gab Kopieraufträge, ein Stipendium — und den beiden den diskreten Auftrag, sich wechselseitig zu kontrollieren. Natürlich kam das der Unbefangenheit des Verkehrs zwischen den beiden Malern nicht zustatten. Indes, ein tiefes Verhältnis zwischen den beiden war ohnedies ausgeschlossen. Lenbach fordert für sich eine Art von Lehrverhältnis ein. Davon kann ernstlich nicht die Rede sein. Das köstliche Doppelporträt von 1863 gibt einen sehr zart pointierten Aufschluß. Dies Lächeln auf den Lippen des angeblichen Schülers hat einen sorgfältig ausgewogenen Feingehalt verbindlich-maliziösen Selbstbewußtseins, mit dem etwa der Edelmann den nicht ebenbürtigen Hofmeister erträgt. Meier-Graefe macht sich dies Lächeln zu eigen und meint, das Lehrverhältnis wäre geeignet gewesen, Lenbach eine gewisse Berühmtheit zu sichern.

Unter den Maréeskopien in der Schackschen Sammlung ragt der Philipp IV. des Velazquez hervor. Die Kopie atmet den Geist der Selbstständigkeit. Marées hat sich dem Vorbild nicht sklavisch unterworfen, sondern sich selber immer vor die Existenz des Originals zurückversetzt. Das Kopieren scheint ihm so wenig wie das Malen überhaupt eine Sache des Handwerks. Er will es auf das „Glück“ ankommen lassen, wenn er einen „Versuch“ macht, auch nur Salvator Rosa zu kopieren. Er will auf „haarscharfe, penible Nachahmung“ verzichten und sich immer zu einer „freien Reproduktion“ erheben. Das ist nicht der Ton des historischen Sammlers, nicht der Ton des ästhetischen Archivarius. Marées wird deutlich und Schack bedenklich: „Ich sehe wohl ein, Herr Baron, daß ich Sie



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Goltz, München

Odilon Redon: Blumenstrauch in einer Vase



Mit Genehmigung von Druet, Paris, und Gelf, München

Pierre Puvis de Chavannes: Mutterschaft

durch eine Anzahl regelrechter Kopien für den Augenblick mehr befriedigen würde; aber wo wird mich das zuletzt hinführen? Ich werde nur immer mehr aus mir selbst herausgerissen . . . im anderen Falle jedoch, daß Sie mir nämlich . . . freie Hand lassen, werde ich in viel kürzerer Zeit dazu kommen, wieder etwas Eigenes zu machen . . . Gegen meine Überzeugung kann ich nicht handeln; wer das tut, muß sich schließlich in Unwahrheiten verstricken, und da wäre es besser, gar nicht zu existieren. . . .“

Diese Sprache war dem problematischen Amateur an der Briennerstraße sehr verdächtig. Sie war eine Auflehnung gegen die von Gott gesetzten ästhetischen Obriegkeiten, zu denen der vom Mäcenatenbewußtsein der bayerischen Ludwige geschwellte Geist sich selber zählte. Schack's Notizen über Marées sind von einer unglaublichen Einfalt des Tons. 1868 sandte Marées eine eigene Komposition an den Gönner, von der die Kunsthistoriker sagen, sie erinnere an Giorgione. Es war die römische Landschaft der neuen Pinakothek. Marées bat den Baron, den guten Willen zu sehen, aber das Bild nicht aufzuhängen. Der tat mehr. Er entzog dem Künstler die bescheidene Unterstützung. Uns interessiert das Bild als Station auf dem Weg, der sich dem Künstler in Italien aufstat. In offener dämmeriger Landschaft Jünglinge, Mädchen und Kinder in romantischer Tracht: still, sinnend, von einer sanften, fast vegetativen Beschaulichkeit, nur nach bildnerischen Rücksichten im Raum verteilt, ohne starken thematischen Zusammenhang. Das Ganze ein wenig linksch und in aller der wundervollen Weichheit ein wenig spröb. Der spätere Marées kündigt sich an. Eine tiefe Beschämung hatte sich des Malers bemächtigt. Man kann sich denken, daß der Maler der „römischen Landschaft“ vor den großen Italienern über seine Vergangenheit errötete. Das virtuose Gebaren der früheren Zeit, die doch wahrlich auch Dinge von erlesener Anschauung hervorgebracht hatte, selbst in der Steffedperiode, erschien ihm verächtlich. Italien — als Landschaft, als Leben, als kunstgeschichtlicher Boden — hatte ihn überwältigt und zur tiefsten Selbstbesinnung getrieben. Wir müssen uns erinnern, daß Feuerbach, der andere, als er zum erstenmal die Uffizien betrat, die heftigsten Tränen vergoß. Das Temperament des Marées hatte festere Zügel. Aber sein Erlebnis mag nicht schwächer gewesen sein, als er Florenz und Rom erkannte. „In Rom angekommen war ich von allem, was ich sah, schier erdrückt, so sehr, daß ich fast an meinem Beruf zur Malerei

verzweifelte." Und wenn Feuerbach seit dem Gang nach Italien die Franzosen seiner Zeit, denen er so viel verdankte, als Spachtelmaler erschienen, so nannte Marées die Maler der Zeit Repräsentanten eines „impotenten Epigonentums“, eines „unüberlegten Virtuositentums“; die verachtete er nun so sehr, daß er die bloße Erinnerung als „absolut verlorene Zeit“ beklagte. Das Programm, die Richtung ist großartig. Marées wollte alles vergessen und alles von Grund auf neu lernen, und dies in einer Art, die weit über jedes artistische Vermögen der Hand hinausziewe. Freilich konnte eine gewaltsame Steigerung nicht helfen. Das Selbstvertrauen des Ringenden sank tief. Die Lage komplizierte sich durch die äußerste materielle Not. Damals begannen die Nerven sich zu zermürben. Die Katastrophe war vollkommen. Da halfen Hildebrand und Fiedler. Sie wußten, daß Großes in ihm war. Sie richteten ihn moralisch auf. Fiedler, der Sohn eines wohlhabenden sächsischen Industriellen und Grundbesizers, chargierte sich mit dem Rest, ohne ein Recht zu ästhetischer Bevormundung abzuleiten, ganz Zartheit, die nicht nur den chevaleresken Menschen, sondern auch den gewählteren Kunstfreund offenbarte. Er, der den schönen Weg von der Jurisprudenz zur Kunst gemacht hatte, nahm Marées nach Spanien und Frankreich. In Paris fand sich Marées durch das Größte angezogen, das in dieser Stadt verborgen ist: durch Michelangelo „gefesselte Sklaven“. Nie ist so viel Gewalt mit so viel Bildung verbunden worden. In Spanien trat Marées dem Velazquez aufs neue nahe. Der Erfolg der Reise war so glücklich als möglich. In den nächsten Jahren wurde mit hinreißender Fruchtbarkeit geschafft. 1869 und 1870 entstand die „abendliche Waldszene“. Ein nackter Mann mit braunem Fleisch sitzt am Tisch einer blonden Frau gegenüber, die ihre Linke zärtlich auf seine Schulter legt und ihm ins Gesicht sieht. In den Mittelplan ragt das breite Profil eines Pferdes, das von einem nackten Knaben und einem kostbar gekleideten Jüngling geführt wird. In den Hintergrund teilen sich ein gedämpfter Himmel und einige schwere Baumsilhouetten. Das ganze Bild liegt in feiner, beruhigender Dämmerung. Da weht Genesung, Sammlung, stille Wärme. Man räumt dem wundervollen Bild gern eine außerordentliche menschliche Bedeutung ein, auch wenn man Marées gegen den Vorwurf des literarischen Lyriismus verteidigt. Es ist, als ob sich der Meister anschicke, sein Schicksal zu vollenden, das ihm bereitet

liegt. Um dieses Bild gruppiert sich eine Fülle herrlicher Farbenskizzen und Bildnisse. „Philippus mit dem Rämmerer“ ist ein Juwel Maréescher Koloristik; ein Geschmeide in des Wortes reinsten Bedeutung. Die römische Vigna ist ein blauer Traum, in den ein scharfes Zinnoberrot erschreckend zugleich und befreiend hineinfährt. Wenig später entsteht das unsagbar vornehme Bildnis des Bruders und das Doppelporträt, das Hildebrand und Grant in jener an metaphysische Notwendigkeit gemahnenden, echt Maréeschen Kompositionsart zusammenbringt. Begrifflich ist es gar nicht zu sagen, wo der Zauber liegt. Keinerlei sachliche Beziehung zwischen den Dargestellten. Es ist der bildnerische Preis der Tatsache, daß zwei Menschen beisammen sind. In jene Zeit gehört auch eine ganze Reihe von Selbstbildnissen. Und vieles andere entsteht in jenen Jahren. Da erhält Marées den ersten und letzten Auftrag in seinem Leben, eine dekorative Arbeit zu leisten. Er geht 1873 wieder nach Italien und malt den oberen Stock der zoologischen Station in Neapel — eines deutschen Instituts — mit Fresken aus. Dies Werk zeigt Marées im vollen Besitz seiner großen technischen Sicherheit, die nur kindischer Unverstand ihm absprechen kann. In wenigen heißen Monaten wird die Arbeit vollbracht. Marées spricht von einer Improvisation und bedauert, den Auftrag so früh bekommen zu haben.

Wenn man bereit ist, ihm auf die Höhe seiner künstlerischen Logik zu folgen, dann wird man ihm mit blutendem Herzen recht geben. Diese Ruderer, diese Nestträger sind größte Denkmale der einfachsten, grundlegenden Form menschlicher Arbeit, denen wir uns frei hingeben. Sicher, wir preisen uns glücklich, daß wir diese Werke dauernd besitzen, wie sie der schöpferische Augenblick zeugte. Sie gehören in die Nähe der Medea Feuerbachs, zu den dauernden Werten, deren Tafel uns das Gesetz ist. Aber für Marées stand noch Größeres am Horizont: noch Absoluteres.

Nun begann sich Marées zu jener unbedingten Höhe zu erheben, als deren tönendes Symbol der Name kreist. Zu jener Größe, in der das künstlerische Wollen vieler Jahrhunderte wieder einmal eine bedeutende Gestalt gewann. Die Kunst wird wieder die letzte, schlichte Formel des Daseins. In ihr wird der objektive Geist entbunden. Die äußerste aller Tatsachen wird begriffen, gefaßt, angeschaut: die so brutale und so erhabene Tatsache des einfachen Daseins. Nun malte Marées jene Bilder, die

wir immer zuerst mit seinem Namen verbinden werden und die seit wenigen Jahren in das Bewußtsein der künstlerisch Erregbaren als etwas ganz Großes hineintreten. Er arbeitete stetig. In dem Augenblick, in dem er sich dem ersehnten Ziel, der vollendeten Kunstsprache nahe glaubte, verschied er in Rom an einer empörend äußerlichen Krankheit: an den Folgen eines lässig behandelten Karbunkelgeschwürs.

Voll Sehnsucht, die Kunst alles Unwesentlichen zu entkleiden, wandte sich Marées in seiner letzten Epoche typischen Stoffen zu. Als die hellenischen Tragiker ihr Größtes geben wollten, nahmen sie die Stoffe, die dem Volksbewußtsein am nächsten lagen. Sie griffen in den Schatz der Mythologie und galten deswegen noch keineswegs als langweilig. Im Gegenteil: ihr Werk verlor so das Unmeßbare. Man hatte einen sehr feinen Instinkt, als man Euripides ablehnte. Und wir wissen, weshalb der Faust uns so sehr am Herzen liegt. Wenn man präziös sein wollte, könnte man sagen, die Trivialität des Stoffes sei ein fundamentales ästhetisches Erfordernis. Solange wir nicht lernen, ein paar Äpfel, und seien sie auch bloß von Schuch, höher zu schätzen als eine pathetische Aktion Stucks, haben wir nicht die erste Sprosse der Leiter erstiegen, die zum Wesen der Malerei führt. Die Aufgaben der Kunst sind erkannt, wenn wir meinen, Adam und Eva seien nun allmählich erledigt.

Marées fühlte es wie eine sittliche Pflicht, immer einfacher zu werden. Aus diesem Geist begann er 1878 die Hesperiden, die seine Jahre bis zum Tod begleiteten. Aus diesem Geist malte er — es war um 1879 und 1880 — die Bilder des goldenen Zeitalters, das Parisurteil, den Drachentöter und die drei Reiter, die er in wiederholten Anlagen versuchte. So malte er das Hauptwerk: die Bilder der Werbung. Und so malte er den Ganymed: das letzte große Werk seiner Hand — eine Apotheose Rembrandts.

In seinem wundervollen Werk über Marées — einem Werk, nach dem man kaum den Mut hat, noch etwas über Marées auszusagen — bezeichnet Meier-Graefe den malerischen Aufschwung in der letzten Etappe der Entwicklung des Künstlers als die Überwindung des Abstrakten. Er hat dabei vor allem die bis an die Grenze des Doktrinären getriebene Grundsätzlichkeit der Raumbildnerei im Sinn. Die Werke, die nach den Neapeler Fresken kamen, haben in der That mit Ausnahme der drei Reiter Georg,

Martinus und Subertus und des Ganymed vor allem eine ideale Grundsätzlichkeit des Raumaufbaus.

Die gewöhnlichsten Funktionen des physischen Daseins werden hochproblematisch. Banale statische Tatsachen wie Liegen, Stehen und Sitzen werden ein Quell von tausend bildnerischen Entzückungen. Das alles ist noch so verwirrend reich, daß man es auf einfachste Formeln bringen muß. Und Pidoll erzählt, wie Marées den Kopf immer die Kugel, Beine und Hals immer Säulen, die Brustwölbung immer den Korb nannte, der an der Wirbelsäule aufgehängt sei. Ist so der Leib des detaillierten Modelés entledigt, dann haben wir die großen Grundformen: den Stilkomplex unseres körperlichen Daseins. Und weiter gilt es, in diesem Zusammenhang zu sehen, wie sich die geschlossene Form des Körpers mit dem Raum auseinandersetzt, der über das Volumen der menschlichen Gestalt hinausträgt. Auch da ist Gesetz, ist Typik, ist ein beruhigendes Prinzip der Wiederkehr und Ordnung, eine wohlthätige Eurythmie, die das Leere organisiert, indem sie es klassisch füllt, indem sie die großen Gleichgewichte findet, die uns das wohlthuende Bild eines sicheren Verhältnisses geben. So nur retten wir uns vor dem hastigen Verlorensein an das Einzelne, Unbekannte und Momentane, so nur gelangen wir von dem immanenten Widerspruch jenes ästhetischen Sensualismus, den man Impressionismus nennt, zum Gefühl eines festen Standes. Die vertikale und die horizontale Linie, die Breite, die Höhe und die Tiefe werden bewußt als die großen Formen genossen, in denen sich die Macht des Räumlichen offenbart. Das volle Bewußtsein des Räumlichen wird zur letzten Aufgabe künstlerischer Selbstverständigung über die Dinge. Alles muß diesem Plan dienen. Das Licht muß formenbildend und raumklärend wirken. Marées kennt — groß in seiner Beharrlichkeit, auch wenn er irrt — nicht das formenauflösende Licht, von dem schon Rembrandt wußte, als er die Geburt Christi malte. Auch die Farbe hat ihm nur Bedeutung als Unterscheidung plastischer Massen. Sie büßt ihr Übergewicht, ja ihre Parität ein. Alles ist Raum. Alles ist erhabene Mathematik. Und sie beginnt zu klingen. Sie wird kontrapunktische Musik. Darf ein Malerleben an diesen Problemen verbluten? Wahrlich ja. Es ist unmöglich, das Problematische der Technik, die Seltsamkeiten äußerlicher Formfehler zu sehen. Überall ist doch das Zeichen des meisterlichen, des klassischen Schaffens eingeprägt. Wir sehen Schöpfer und Schöp-

fung. Wir sehen den Maler, wie er den Griffel, den Pinsel am äußersten Ende faßt und von der weißgegrippten Holztafel Abstand hält. Er überfieht die Ebene. Die Vorstellung quillt. Die Studien nach der Natur liegen am Boden. Er steht darauf. Kein Modell hindert jetzt das souveräne Spiel der Einbildungskraft. Und die Fläche wird idealer Raum beim dritten Strich mit der Kohle. Nun sagt jeder neue Strich ein neues Wort. Da ist kein Abdämmern. So zeichnet er; so malt er auch. Er hat die Skala der Valeurs genau im Kopf: „Im Helldunkel ist Gelb höchstes Licht und Grün allemal dunkel . . . Jede satte Farbe hat schattigen Charakter. Also ist das offene Licht der Natur immer Helldunkel . . . Sonne kann man nicht malen, wenn man es auf klare Formendarstellung abgesehen hat. Denn wenn man Sonne malen will, gehen alle Mittel der Palette auf den Sonneneffekt, der die Form zerreißt. Sonnig wirkt dagegen jedes gut dargestellte Helldunkel . . .“ So hatte Marées sich einen ganzen Koder innerer Farbenvorstellungen zurecht gelegt; durch unablässige Beobachtung, denn Farbenskizzen hat er in der Reise nicht gefertigt, so eifrig er im Altzeichnen war. Es ist klar, daß in der doktrinären Ablehnung der Farbenskizze das Moment liegt, das die Einseitigkeiten und Irrtümer des Meisters begründet. Diese Begrenzung erklärt sich aus einem skulpturalen Gesicht.

Während Marées zeichnet, austuscht und malt, gebraucht er leidenschaftlich und dennoch mit der bewußtesten Verstandessicherheit, lateinisch in der Durchsichtigkeit seines Denkens, seine fast gewalttätige Beredsamkeit. Die Schüler lauschen und sehen, und sie wissen nun, was die Kunst will. Das rein gefühlsmäßige Verhältnis zur Welt genügt nicht; und wenn man der gemüthlichen Erregung bedarf, um zu schaffen, so soll doch „niemals die Herrschaft des Verstandes über die bloße Empfindung verloren gehen“. Was in Marées an Gefühlskräften wirksam ist, wird rationell der Macht des rechnenden Gestaltungsvermögens zugeleitet. Aber der Meister, der so sehr die Gewalt über sich und die Dinge fordert, daß er sogar das leiseste Überwuchern des schwellenden Gefühls verurteilt und den zufälligen Vorteil verschmäht, den das Korn der Leinwand dem malerischen Ausdruck gewähren kann, steigert sein Souveränitätsbedürfnis ins Ungemessene. Das pathologische Moment der künstlerischen Hypochondrie wird wirksam. Beharrung wird Fanatismus, das Alleinsein verhängnisvolles Anachoretentum. Die kritischen

Worte der Unbefangenen werden nicht gehört. Das herrliche Ansteigen wird nervöser Übereifer und die Ruhe zur Maske der Ermüdung. Die fertigen Wirkungen der Tempera gehen durch die Übermalung mit der fettstschweren Ölfirnisfarbe zugrunde. Reliefmäßige Häufung des Malmaterials stört die Reinheit der Zeichnung, die uns in einigen Kartons so hell entgegenleuchtet. Marées leidet. Aus der tiefsten Verzweiflung wirft ihn der Reiz der großen Augenblicke zur Höhe kühner Hoffnung. Er glaubt das Ziel zu erzwingen. Vielleicht wäre diese krankhafte Steigerung vorübergegangen. Wer weiß es? Er hatte sich moralisch nicht aufgegeben, als er starb. Oder wäre ihm nur der freiwillige Tod erspart worden, den sein in gleichem Ringen verzehrter, freilich neben ihm winzig kleiner Schüler Pidoll wählte? Und alle diese Gewalttätigkeit war nur der Ausfluß der erhebendsten Bescheidenheit: jener Bescheidenheit, die nichts Geringeres will als das Einfachste restlos und endgültig aussprechen.

Die konstruktive Abstraktion in der Kunst des Meisters ist eine ungeheure Sache: eine Sache, von deren Übermaß die kleinen Toren keine Ahnung haben, die mit den Maßstäben ihres künstlerisch belanglosen Naturalismus kläglich pietätlos die berühmten Fehler der Zeichnung — der äußerlichen, sozusagen stofflichen Seite — zu bemängeln pflegen. Allein so kolossal dies Element der Kunst des Meisters auch ist, so ist es wirklich nicht das einzige. Die Überwindung der Abstraktion wurde nicht nur zur Sehnsucht des Meisters, sondern auch zur Tatsache. Bei dem Philippus vergleicht Meier-Graefe Marées mit den französischen Romantikern: er vergleicht ihn dem Delacroix mit dem besten Recht. Derselbe Marées, der die Hesperiden und die Lebensalter, das goldene Zeitalter und die Orangenpflücker gemalt hat — Symbole einer lateinischen Kultur des Bildbaus, überlegene Aufteilungen des Raums: derselbe Meister hat die sinnlich volle Welt der Farben durchgelebt wie ganz wenige — sicher ganz unvergleichlich mehr als Feuerbach. Marées war nicht nur Raumbildner im plastischen, figuralen Sinn: er war auch Maler in des Wortes äußerster Bedeutung. Er war nicht nur der Plastiker und der Architekt seiner Bilder; er war auch ihr Delacroix, ihr Rembrandt. Wir bewundern die unmeßbare Feinheit der farbigen Wirkungen im großen Martinsbild: dies unbeschreibliche Weinrot am schwarzblauen Winterhimmel, das fahle Weiß des Schnees, das tiefe Schwarz der Krähen und den rem-

brandtischen Glanz der Metallteile. Wir bewundern die lyrische Durchsichtigkeit der blaßgrünen Frühlingsmondnacht, deren göttliche Geheimnisse den rauhen Jäger Hubertus überwand, so daß er zum Patron andächtiger Schützen wurde. Es ist falsch, diese Seite seiner Kunst zu übersehen und immer darauf hinzuweisen, daß er Bildhauer ausgebildet habe: einen Tuillon und andere — vor allem Hildebrand.

Meier-Graefe erzählt einmal, der erste Franzose, dem er kümmerliche Abbildungen nach Marées gezeigt habe, sei in die Worte ausgebrochen: tiens, Cézanne. Selten wurde ein merkwürdigeres Wort über Marées gesagt. Es gilt gar nicht bloß im allgemeinsten Sinn: in dem Sinn einer Vergleichung der allgemeinen Anschauung beider Meister, in dem Sinn einer Vergleichung ihrer Ursprünglichkeit, ihrer bis zur Vertilgung jedes stofflichen Restes geläuterten Formalität. Es gilt nicht nur in jenem allgemeinen Sinn, der alle Thebaner aufreizt, weil sie nicht wissen, daß äußerliche Richtigkeit nichts, Wahrheit und Konsequenz der geistigen Anschauung alles ist. Es gilt sogar in einem ganz speziellen Sinn. Man könnte Bilder Cézannes, Bilder von Badenden, Altkompositionen mit den Hesperiden oder der Werbung zusammenhalten und könnte bekennen: dies ist eins und dasselbe. Cézanne rief nach Gestaltung. Marées besaß das, was Cézanne unter Gestaltung verstand. Aber er besaß darüber hinaus Elemente jener höchsten malerischen Kultur, die wir mit dem Namen Cézannes bezeichnen.

Freilich könnte die Vergleichung mit Cézanne verhängnisvoll werden, wenn man der Verlockung nachgibt, ohne die sachlich notwendigen Hemmungen einzuschalten. Man kann unmöglich sagen, daß Marées so aus der reinen Malerei hervorgegangen sei, wie Cézanne es tat. Rein malerisch hat Marées da, wo er überhaupt das Malerische wollte, wo er den mystischen Begriff der bildnerischen Abstraktion nicht nur räumlich, nicht nur skulptural dachte, wo es ihm nicht bloß auf eine metaphysisch gestimmte Mechanik des Figurenbildes und des Raumbildes ankam, niemals etwas so schlagend Neues gesagt wie Cézanne. Marées blieb als Maler doch in der Überlieferung der großen Meister der Vergangenheit: des Rembrandt, des Velazquez, des Delacroix. Nicht daß er ihre Art wörtlich übernommen hätte. Aber er blieb doch in ihrer malerischen Anschauung. Ganz anders Cézanne. Er hat wirklich eine neue malerische Kultur geschaffen. Er hat den überlieferten Mög-

lichkeiten der Malerei eine neue Möglichkeit gegenübergestellt, die so klassisch ist wie jene. Für Marées war das Malerische ein Teilausbruch seiner Problematik. Für Cézanne war das Flächig-Malerische im Grund alles. Seine Abstraktion stieg mit allen ihren deformierenden Kräften aus einer Vision auf, die das Universum flächig-malerisch erblickte. Die Abstraktion bei Marées war letzten Endes doch skulptural, so sehr das Skulpturale gerade bei ihm durch das Flächig-Malerische aus dem Lot gebracht wird. Marées umspannt vielleicht mehr Probleme; aber er hat ein Problem darum vielleicht auch nie ganz so vollkommen gestaltet wie Cézanne. Cézanne wollte die plastische Gestaltung, und dennoch war er so weise, sie nie in skulpturaler Art zu versuchen. Umgekehrt suchte Marées seinem bildnerischen Vermögen höchste malerische Kultur einzuverleiben. Er kam im Malerischen vielleicht weiter als Cézanne im Räumlich-Formalen. Aber es bleibt doch wieder offen — am Ende sogar fraglich, ob er Cézanne erkannt haben würde, wenn er ihm begegnet wäre. Unwahrscheinlich ist es, daß er mit Manet widerspruchsslos hätte denken können. Hätte er zu ihm überhaupt ein ausgesprochenes Verhältnis haben können, so hätte er es gesucht. Darum mag es als letztes Ergebnis doch stimmen, daß Marées vor allem, wiewohl er malte und herrlich malte, das skulpturale Gesicht besaß, daß seine Dämonie aus der Raumvision aufstieg — und daß sie in dieser Einseitigkeit manchmal vielleicht sogar etwas dünn wurde.

In seinem Maréeswerk sagt Meier-Graefe einmal, Marées habe eigentlich nur einen einzigen Schüler gehabt: Adolf Hildebrand, der um die Mitte der sechziger Jahre in Rom in den Gesichtskreis des Älteren trat. Hildebrand ist 1847 geboren: er ist also ein Jahrzehnt jünger als Marées und war, als er mit dem vom Leben schon mitgenommenen Marées in Rom zusammentraf, von anmutiger Jugendlichkeit, fast mozartisch leicht. Marées war schon damals auf sich zurückgezogen; im römischen Kreise — im Kreise der Deutschen Lenbach, Feuerbach, Böcklin, Fiedler — hielt er sich immer etwas beiseite; er verkehrte näher fast nur mit Fiedler. Die Problematik seiner Kunst, seiner Zukunft kam ihm schon damals mit ihrer ganzen ungeheuren Schwere zum Bewußtsein. Je mehr er die eigene Anschauung belastet fühlte, desto deutlicher hob sich ihm die angeborene Unbefangenheit der Exekutive Hildebrands hervor; und er sagte wohl zu ihm: „Du hast eigentlich alles von der Natur; du brauchst nur zu lernen, um immer feiner zu werden.“

Marées hat damit etwas gesagt, das nicht nur für den Moment galt: etwas das nicht bloß den jungen Hildebrand bezeichnete, der aus der engen Atmosphäre der Heimat, Marburgs, aus der Nürnberger Kunstgewerbeschule in die römische Freiheit entwichen war und ohne Hemmungen lebte und bildete, sondern etwas, das seinen ganzen Kunstgeist und den Gegensatz von zwei Geistern andeutet.

Man könnte, wenn man den Kontrast zwischen Schüler und Lehrer etwas spitz formulieren wollte, geradezu sagen, Hildebrand sei neben Marées von einer gewissen Harmlosigkeit.

Hildebrand weiß deutlicher als jeder andere, daß das Wesen der Kunst nicht in jener von Delacroix so gehaßten „kalten Richtigkeit“ der Naturnachahmung besteht. Raum einer hat praktisch wie theoretisch so klar ausgesprochen, daß Kunst das Problem einer formalen Wirkung, das Problem der Befriedigung formaler Bedürfnisse ist. Im „Problem der Form“ finden sich feste Vorstöße gegen den „Gesichtspunkt der Naturwahrheit“. Plastik ist die Verdichtung einer räumlichen Situation; Plastik ist „Klärung“ des Raumes, abstrakt formale Organisation des Raumes, Erfüllung des Leeren mit Maßverhältnissen, Umsetzung des Unbestimmten in tatsächliche Räumlichkeit, Umsetzung des Undefinierten in eindeutige räumliche Ansicht. Plastik ist nichts anderes. Figuren, die der Natur nachgeahmt zu sein scheinen, sind im Grunde nichts als die in unserer Welt eben gegebene natürliche Substanz, durch die geistig vorgestellte Form zum sichtbaren Körper wird. Das Gesetz der Kunst ist für Hildebrand darum — und wahrlich mit Recht — ein ganz abstraktes Gesetz: die Kunst hat ihre Logik nicht in der natürlichen Erscheinung der Dinge, sondern im abstrakten Organisationstrieb des künstlerisch Anschauenden, das heißt des ästhetisch definierenden Geistes. Die Natur ist für Hildebrand nichts, die abstrahierende Gestaltung alles. Das ist das theoretische Prinzip des „Problems der Form“; das ist das praktische Prinzip der bildhauerischen Leistung bei Hildebrand. Nie hat Hildebrand dem Naturalismus theoretisch oder praktisch eine Konzession gemacht. Nie hat er die Natürlichkeit der abstrakten Formwirkung übergeordnet.

Aber überdenkt man nun sein Werk, so fällt auf, daß trotz aller zwingenden Reinheit der formalen Erscheinung in Hildebrands Kunst nie eine entschlossene Deformation der natürlichen Welt

vorkommt. Bei Marées, bei Cézanne kommt sie vor. Der Ahnungslose redet von Verzeichnung und hält sich für einen überlegenen Kunstkritiker, wenn er einen Defekt der Anatomie oder der Perspektive nachweisen kann. In Wirklichkeit sind die Deformationen der natürlichen Welt, die Marées und Cézanne vornehmen, die Zeichen einer gewaltigen künstlerischen Rasse. Bei Hildebrand bedeutet die natürliche Anmut des im naturwissenschaftlichen Sinne Wirklichen immer noch eine gewisse, freilich lebenswürdige Hemmung. Er würde es trotz seinen Prinzipien nie wagen, die natürliche Erscheinung mit der abstrakten Form zu verbiegen, zu vergewaltigen. Bei ihm gedeiht die Sache kaum zum Konflikt, geschweige denn zur Katastrophe. Bei den Größeren, bei Marées, bei Cézanne, ist die Katastrophe geradezu unvermeidlich. Bei ihnen treibt der Prozeß der künstlerischen Aneignung zur Vernichtung des Natürlichen: sie verbrauchen es. Bei Künstlern wie Hildebrand und Feuerbach wird die Kunst nie durch die Natur, die Natur auch nie durch die Kunst bloßgestellt. Sie sind große Künstler; sie sind Künstler in der ersten Reihe. Aber sie sind nicht das, was Marées und Cézanne sind — diese beiden Größten vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts, diese Größten in der künstlerischen Kultur der Gegenwart. Nur die Allergrößten führen den Prozeß der Überwindung der Natur durch die Form — den einzigen schöpferischen Prozeß, der uns Menschen vorbehalten ist, der uns aber den Göttern nähert, ob sie nun Dionysos oder Apoll heißen — bis zur Vollkommenheit der Tragödie hinaus. Ihnen bauen wir Altäre. Die anderen lieben wir. Sie sind menschlicher. Sie sind uns näher.

Marées war nie Humanist im konventionellen Sinn. Es ist lächerlich zu sagen, er habe alles oder das Meiste von Giorgione. Von dem Kraftniveau der Klassizisten, der Nazarener, der Prä-raffaeliten trennt ihn die Höhe eines Berges. Man kann es indes nicht wagen, auch Hildebrand so sehr außerhalb der Tradition zu sehen. Man fühlt irgendwie den Epigonen großer Kulturen. Man fühlt die Hochrenaissance und das frühe Barock. Alle Versuche, den Epigonen Hildebrand zu leugnen, sind auf die Dauer unmöglich. Das heißt nicht, daß Hildebrand klein sei. Er ist wundervoll. Er bedeutet das Höchste, was wir in Deutschland, ja in Europa an plastischer Kultur haben. Er ist vielleicht der erlauchteste Meister in Jahrhunderten deutscher Bildhauerei. Aber

er hat dennoch nicht jene durch nichts mehr bedingte Urgewalt der bildnerischen Instinkte, die Marées auszeichnet. Hildebrands Werk ist uns immer schon leise vermittelt, bevor wir es überhaupt sehen. Es kann niemand geben, der sich an ihm stößt, wie an Marées. Das ist ausgeschlossen. Seine Kunst hat die gewinnende Größe, die einem weise ausbeutenden Erleben überlieferter Klassik entstammt.

Man hat wahrgenommen, daß Hildebrands Werke auch immer zuerst gleichsam durch ihren Grenzwert wirken, nicht eigentlich durch sich selbst. Sie wirken zunächst durch den feinen Glanz überlieferter Formkultur, die hier zu einem gedämpften persönlichen Leben geworden ist. Sie wirken weiter durch das Verhältnis zu den räumlichen Situationen, in denen sie stehen. Es kann nichts Gelungeneres an Situationsplastik geben als den Wittelsbacher Brunnen oder das Luitpolddenkmal in München. Das ist schlechthin vollkommen. Alles ist da so sicher wie der Kreislauf eines Weltsystems. Aber die Wirkung hat ihr besonderes Maß. Hildebrands Werke haben irgendwie in sich selber kein Zentrum. Sie greifen nicht in sich zurück wie eine gute Plastik von Rodin.

In den Werken von Hildebrand — in ihnen selber, auch abgesehen von ihren klassischen Verhältnissen zur Lage — gibt es Dinge von einer unaussprechlichen Süßigkeit: namentlich in den weiblichen Figuren, die manchmal eine wunderbar in sich zurück-versenkte Erotik haben. Die Porträtbüsten Hildebrands gehören zum Besten, was überhaupt je an Porträtplastik geschaffen wurde. Aber wenn man in die Verlegenheit gebracht würde, Hildebrands Kunst im Ganzen definieren zu müssen, so würde man vielleicht sagen, sie sei forensisch wie Cicero. Wir dürfen nicht vergessen, daß Cicero eine extreme Höhe formaler Kultur bedeutet. Es ist aberwitzig, ihn so zu unterschätzen, wie es oft geschieht. Gerade das scheinbar Nichtsagende an ihm ist — wie zuweilen bei Hildebrand und Anatole France — ein formaler Wert: das Substanzlose, die reine klassizistische Arabeske. So ist Hildebrands Kunst, wenn man will, ein Epos schön abgedämpfter rhetorischer Formen, ein erlesenes Latein. Auch Marées enthält viel Lateinisches; aber das Maß seiner Syntax wird durch bewegte Katastrophen zerrissen und es entstehen grandiose Trümmer eines Tempels voll schöner und mächtiger Götter. Hildebrand bleibt im klassischen Hexameter des Epos. Wir müssen freilich ein Epos formal zu sehen wissen.

Wir dürfen nicht meinen, am Epos sei die Geschichte der lärmenden Schlacht und des tollen Abenteuers die Hauptsache. Die Schönheit des Epos besteht in der Einebnung der Geschehnisse in den durch tausend und abertausend Zeilen wiederkehrenden Vers, in die getragene Eintönigkeit einer Poetik, die alles wunderbar objektiviert, so daß auch die krasssten Heldentaten zu Stilleben werden.

Das ist herrlich. Und dennoch meinte eines Tages Meier-Graefe, es gäbe keinen beglückenderen Gedanken als den einer Verschmelzung der auf höchsten Unstand gestimmten Vitalität Hildebrands mit der auf Erzeße gestimmten Vitalität Rodins. Damit ist natürlich etwas Wesentliches gegen Hildebrand gesagt. Aber man weiß schließlich doch nicht, was man mehr wünschen möchte: eine plastische Norm, die von Rodin, oder eine, die von Hildebrand ausgeht. Vielleicht verschmelzen sich die Traditionen beider im Lauf der Zeit zu einer neuen Einheit, zu einer großen objektiven Regel. Und man möchte noch einmal an Rosso erinnern, dessen Eleganz und dessen aus der Tiefe hervorstößende Impulse dabei nicht fehlen dürften. Bis es dahin kommt, ist aber wahrscheinlich die Tradition Hildebrands als objektives Stilelement der Zeit künstlerisch-sozial fruchtbarer als Rodin. Rodin hat eigentlich — es ist merkwürdig — keine Schule geschaffen. Er hat nur gewaltig angeregt. Aber Hildebrand hat eine Kolonne von Schülern hinter sich, die mit ihm so sehr eine Stilgemeinde bilden, wie es seit der Renaissance und dem Barock nicht mehr leicht vorgekommen ist. Gerade er belebt den Glauben an eine mögliche Tradition in unserer traditionslosen Zeit, und das ist am Ende mehr als die zersprengten Passionen Rodins. Voran den anderen Maréesschülern, etwa Quaiillon oder Arthur Volkmann, hat Hildebrand mit seinen Freunden und Schülern, Erwin Rurz, Sattler, Ebbinghaus, Herman Hahn, Herman Lang, Bleeker und wie sie alle heißen, einen bildhauerischen common sense geschaffen, der zwar gegenüber dem Leben der Einzelform, der abgelösten und ausschweifenden Einzelform versagen mag, aber dafür etwas ebenso Wertvolles oder vielleicht Wertvolleres gebracht hat: den Sinn für die öffentliche Plastik, für eine forensische Skulptur, wie sie die Alten besaßen.

• Zwölftes Kapitel

Neuklassik und Neugotik

Erst späterhin, wenn das Ende des 19. Jahrhunderts geschichtlich von uns abgerückt sein wird, werden wir den Stilwert der Malerei dieser Epoche deutlicher empfinden. Tatsache ist, daß sich am Ende des Jahrhunderts eine Gegnerschaft bildete, die den Stilwert dieser Malerei — nennen wir sie kurz, wenn auch etwas ungenau Impressionismus — sehr energisch in Zweifel zog. Jede Kunst und vollends jeder streitende Standpunkt enthält Relatives: Elemente, die einschränken. So war es nicht schwer, am Impressionismus das Naturalistische zu entdecken und Uhde, Liebermann, Monet, Sisley zu naturalistischen Künstlern zu machen. Wahres war selbstverständlich daran, wenn auch die Leidenschaft einer neuen Entwicklung zu Gewalttätigkeiten des Urteils trieb oder wenigstens Lücken in das Urteil brach. Es läßt sich nicht leugnen: es ist ein Mangel, wenn man die hervorragenden formalen Malwerte nicht sehen kann oder will, die der Impressionismus gebracht hat. Aber dieser Mangel ist unvermeidlich gewesen. Derartige Mängel, derartige jähe Blindheiten sind jeder Entwicklung wesentlich; ja sie sind die Voraussetzung jeder Entwicklung. Entwicklungen wären unmöglich, wenn nicht eines Tages eine neue Generation die blinde Energie besäße, gerade den Wert einer bisherigen Entwicklung zu brüskieren, das Überlieferte in jähem Widerspruch abzubreaken, das Wertvolle der älteren Entwicklung einfach zu verschweigen und mit der Verneinung an den Stellen einzusetzen, die als Schwächen erscheinen, als Schwächen einzusehen sind. So schwiegen und schweigen die jüngeren Generationen vom Wert des Malerischen im Impressionismus, von seiner abstrakt malerischen Formel. Sie übersehen dies Formale unbewußt oder geflistentlich und halten sich an das Gegenständliche: sie weisen darauf hin, daß der Impressionismus, wie er sich von Hause aus auch selber

naturalistischer Manifeste bediente, hochnaturalistisch sei. Sie vergessen, vergessen es instinktiv-absichtlich, daß es im Grund nicht angeht, Uhdes Kunst bei den naturalistischen Neigungen festzuhalten, die sie enthält — bei der sogenannten Armeleutemalerei und anderen naturalistischen Elementen. Sie vergessen es instinktiv-absichtlich, daß das Formale, also Entscheidende der Kunst Uhdes sein malerischer Stil, seine impressionistische Vision und mehr als das — seine künstlerische Vision überhaupt ist. Sie vergessen das formal-abstrakte Erlebnis seiner reinen Anschauung, die über alles Stoffliche und über alle Stilschulen hinausgeht und ein ewiges Glied der ewigen Form ist. Dasselbe gilt bei Trübner. Es gilt bei Slevogt. Es gilt vollends bei den impressionistischen Franzosen. Es gilt bei den Holländern vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Allein damit ist das Problem nicht erledigt. Der Einwand der Neueren führt doch tiefer. Sie sehen, wenn sie bei den Impressionisten von Naturalismus reden, im Grunde doch nicht bloß das naturale Sujet, sondern auch das naturale, das heißt unmetaphysische Erlebnis. Sie meinen eine gewisse Irreligiosität der impressionistischen Malerei. Sie meinen das Skeptisch-Geistreiche der Anschauung, den Mangel an Einfalt in der Vision. Von diesem Standpunkt aus erscheint die unerhörte malerische Kultur der Impressionisten als eine Wirkung, nicht als eine Voraussetzung; und die Bezweifler des Impressionismus reden vielleicht nur deswegen nicht von der malerischen Kultur der Impressionisten, weil sie das ganze Anschauungsprinzip der Impressionisten bezweifeln. Sie wollen mit der durchgearbeiteten Nervosität der Impressionisten, in der sie doch schließlich nichts sehen können als eine letzte, komplizierteste, feinste Art von Materialismus, nichts zu tun haben. Sie lehnen eine Anschauung ab, in der sie schließlich doch nichts erkennen als eine letzte, feinste, komplizierteste Art von Außerlichkeit. Sie wollen die Ruhe und die Einfachheit und wollen das Geistige. So kamen zwei Reaktionen wider den Impressionismus: die Neuklassik und die Neugotik.

Man könnte sagen, der Führer der neuklassischen Bewegung sei in Deutschland Marées gewesen. Aber damit wäre die Bedeutung eines Marées viel zu eng umschrieben. Eher käme hier Hildebrand in Frage. Aber auch er ist für diese Rolle noch zu weit. Die neuklassische Bewegung enthält etwas Spezielles. Es wird durch keinen Namen so genau bezeichnet wie durch den Namen

Maurice Denis. Er ist der bewußte Neuklassiker, ja Neuklassizist. Er ist der Praktiker und der Theoretiker des neuklassischen Stilgedankens: nicht mehr und nicht weniger.

Man kann in gewissem Sinne die neuklassische Bewegung in Frankreich von Gauguin herleiten. In dem Moment, in dem sich in Deutschland der impressionistische Sezessionismus durchsetzte, war er in Frankreich erlebigt: um 1890 begann dort eine breite Gegenbewegung gegen den Impressionismus, gegen das Naturalistische und Aufgeregte an ihm. Die Neoimpressionisten, Systematiker, die aus dem Beweglichen und Natürlichen des Impressionismus ein streng geordnetes Schema machen wollten, hatten schon kurz nach dem Tod Manets eingesetzt, das heißt um die Mitte der achtziger Jahre. Das bekannteste Symbol der neuen antiimpressionistischen und antinaturalistischen Gesamtbewegung wurde Gauguin. Cézanne und van Gogh schufen, wenig bekannt, abseits von allen Schulen. Gauguin aber war Politiker, Propagandist genug, um Schuleinflüsse von sich ausgehen zu lassen. Er war, wenn man will, Methodiker, Verstand, Erzieher und Effektiker genug. So wurde er das Haupt der sogenannten symbolistischen Bewegung von Pont-Aven in der südlichen Bretagne, die mit der neoimpressionistischen in lokaler und insofern auch in sachlicher Berührung stand, als beide Schulen gegenüber dem ausgesprochen liberalisierenden Kunstgeist der Impressionisten das Prinzip strengster Ordnung, extrem straff organisierten formalen Gefüges vertraten.

Gauguin war indes, wiewohl man an ihm die Traditionen des Ingres und des Delacroix zu spüren glaubt, für das klassische Schema, ähnlich wie der viel größere Marées, zu neu und zu umfassend in der Anschauung. Von jeder Seite kommt man wieder zu Denis zurück. Er war von Gauguin berührt. Er war von den Neoimpressionisten berührt: ganz besonders von Seurat, an dessen Kunst er die Sorgfalt der Syntax, das Kunstgrammatische, den peinlich genauen Periodenbau, die abstrakt-korrekte Rhetorik bewunderte. Eines besonders war dabei von Wichtigkeit: Seurats Form hatte nicht bloß die strengste Methodik der reinsten und insofern abstraktesten Farbe, in ihrer durchgebildeten Fleckentechnik nicht nur die abstrakteste Art des Farbensatzes; Seurat hatte, nachdem er der Abstraktion einmal die größten Rechte eingeräumt hatte, auch die Konsequenz, den Abstraktionswert der Linie zu begreifen. Seine berühmte Variétésszene gibt den Ausweis. Wo immer in der Kunst die

256



Mit Genehmigung des Herrn Ludwig Prager, München

Auguste Rodin: Die Hand. (Bronze)



Kino Julius Meier-Graefe, „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“

Aristide Maillol: Holzstatuette

Abstraktion sich einstellt — wohlgerne die Formalabstraktion, denn der sogenannte leitende Gedanke hat in der bildenden Kunst so wenig etwas zu suchen wie in der Musik, weil es sich hier überall um Form der Anschauung und um nichts anderes handelt —, da scheint sich mit Notwendigkeit die Pflege der Linie einzustellen: deshalb vielleicht, weil die Linie mathematischer ist als die Farbe, weil sie unstofflicher zu sein scheint als die Farbe. Es muß zwar nicht so sein; es liegt nicht in der Sache. Gibt es eine abstraktere und zugleich farbigere Malerei als die Cézannes? Hat Marées nicht die letzte Kraft seines Lebens daraufgewandt, farbig zu werden? Wie dem sei: jedenfalls besteht die geschichtliche Tatsache, daß die aufs Abstrakte gestimmten Zeiten der Formgeschichte zur Linie streben. Aber zugleich erfüllt uns der Gedanke an Cézanne, sein tiefer Haß gegen diejenigen, die ihre Malereien mit schwarzen Konturen umgraben, der Gedanke an van Gogh, den Meister züngelnder Malerei, an die letzten Anstrengungen eines Marées, an die Abneigung Cézannes gegen das „Chinesische“ bei Gauguin, die freilich richtig verstanden werden muß, mit einem für unsere Liebe zur neuen Kunst heilsamen Mißtrauen gegen den Triumph der puren Linie und gegen die Verluste an malerischer Kultur, die wir seit der neuklassischen Bewegung an vielen Stellen zu verzeichnen haben. Diese Bewegung hat Wundervolles hervorgebracht. Sie würde schon beglücken, hätte sie nur Marées, Hildebrand und Maillol hervorgebracht. Denis und Ludwig von Hofmann, Guérin, Flandrin, Roussel und selbst Ballotton ließen sich entbehren. Wenn wir diese Künstler einmal zu den wesentlichen zählen, müssen wir uns der Bedingtheit ihres Wertes sehr genau bewußt sein. Wir müssen wissen, daß die Malerei an ihnen — Roussel und Guérin etwa ausgenommen — wenig oder nichts gewann, ja daß sie oft verlor. Wir müssen daran denken, solange malerische Größen wie Cézanne in unserem Gesichtskreis stehen. Vielleicht verlieren wir eines Tages die Organe für das Malerische, in dem die Anschauung Cézannes sich band. Einstweilen meinen wir, sie zu haben, und darum erscheint uns notwendig die Neuklassik, die Neugotik als ein Teil der Zeit, nicht als ihr Stil schlecht hin: um so weniger als weder die Neuklassik noch die Neugotik ein Genie hervorgebracht hat, das für seinen Bezirk das bedeutet, was Cézanne für die Malerei ist. Es müßte denn sein, daß wir in Cézanne selber und in van Gogh Elemente von alter Klassik

und alter Gotik entdeckten, womit wir wahrlich nicht auf dem schlechtesten Wege wären. Bildnisse Cézannes wirken oft wie mittelalterliche Sakralfiguren aus Holz oder Stein. Seine Bildnisse stehen in unsichtbaren Nischen, an deren Geist sie gebunden sind. Cézanne ist auch ein Lateiner. Er ist der Gallier, der Druide, zu dem die Römer gekommen sind. Die Bilder van Goghs hat man neuerdings mit Handzeichnungen spätmittelalterlicher Meister, zum Beispiel des Wolf Huber, zusammengebracht: die Parallele, die das dankenswerte Buch Sauermanns über altdeutsche Stilisten versucht, ist verblüffend wahrscheinlich. Der Vorzug Cézannes und van Goghs ist freilich der, daß sie von Gotik und Klassik nichts wissen. Sie handeln naiv. Das macht ihre unwiderlegliche Stärke, ihren ungebrochenen Ausdruck. Das unterscheidet sie von gewissen Poseuren der Neugotik. Sie sind einem Hodler so überlegen wie Holbein selber, an dem er sich aufrichtet.

Mit Ursprünglichkeit aus der Zeit heraus zu handeln: das macht den Stil der Künstler. Die bescheidene Freude des Historikers ist es, dies Verhältnis erklärend nachzubauen, und er ist den kleineren Größen dankbar, die dies Verhältnis durch ihren gröberen und mehr rechnenden als instinktiven Ausdruck deutlich machen.

So leitet Maurice Denis, der Kleine, Bewußte, Spekulative, die Neuklassik aus der Zeit, nicht aus den Einzelnen her. Für eine Betrachtung, die Kunst innerhalb der Weltgeschichte wahrnimmt, kann gerade dieser Gedanke — zumal da er schließlich auch größere Kräfte umspannt — nicht gleichgültig sein. Denis sieht die Voraussetzungen der Neuklassik in einer veränderten Kulturstimmung. Er malt als Träger dieser Kulturstimmung. Er will konservativ sein. So sucht er, sucht Ballotton, Guérin, Flandrin, Roussel nach den höchsten Stilvorbildern, die bürgerliche Kultur hervorgebracht hat: sie greifen, selber bürgerliche Menschen von höchster Zivilisation, nach bürgerlichen Stilbekundungen, deren Noblesse aus Aristokratische hinanreicht — sie lieben Ingres. Er erscheint ihnen als das höchste Symbol, das ihr vornehm bürgerlicher Konservatismus erreichen kann. Gegenüber der vollkommenen Entbundenheit des impressionistischen Naturalismus — subjektiv sehen sie ihn als solchen — erscheint ihnen Ingres als der Inbegriff der Spannung, der festgefügtten Ordnung, der Form im höheren Sinn. Dieser Form streben sie zu, weil sie „Neotraditionisten“ sind: Denis erfand das mißliche, aber bezeichnende Wort um 1890. Denis und

258

Ballotton und alle, die um sie sind, haben keinen Glauben an den Individualismus, an das Liberale, an den zerteilenden Sinn des Einzelnen für das losgelöste, herausdifferenzierte Einzelne. Sie wollen das Objektive und Integrale, nicht das Subjektive und Differenzierte. Dem Begriff des Naturalismus setzen sie einen neuklassisch verstandenen Gedanken des Stils entgegen, weil sie mit dem ganzen Zeitalter überhaupt den Glauben an die Natur verloren haben. Der Naturalismus war um 1890 in Frankreich als Gefinnung tot: ebendamals, als die Dubois-Reynolds bei uns die Ästhetik beherrschten, und lange vor der Zeit, in der bei uns die Monistenbünde in Mode kamen und in der Konrad Lange die „illusionistische“ Ästhetik verkündete — jene Ästhetik der Naturillusion mit der ästhetischen Dämpfung, mit der quecksilbernen ästhetischen reservatio mentalis. Man war schon um 1890 in Frankreich wieder religiös gestimmt. Man verzichtete darauf, Natur zu beschreiben. Man sah sie nicht mehr als einfach beschreibbaren Gegenstand. Man empfand sie als zweideutig, als erregend; und die neuen Gefühle, die sie vermittelte, erschienen wichtiger als die äußere Erscheinung der Natur. Denis und seine Freunde verkündeten darum die Abkehr vom Naturbild. Sie forderten vom Künstler nicht das Bildnis, das Porträt der Natur, sondern das „Äquivalent“, das „Symbol“ der Natur oder vielmehr des dichtenden Gefühls, das von ihr angeregt war, der idealen Motive, die sie im Geist des Künstlers gelöst hatte. Nicht Abbilder, sondern Symbole, Äquivalente: das war die neue, neuklassische Verkündigung. So schufen die Neuklassiker Gedichte von Farben und namentlich von Linien. Dem Impressionismus setzten sie dabei — im dialektischen Kampf gegen die Fleckentechnik — ein glättendes Ausmalen, zum mindesten eine einfache, ganz ebene Farbigkeit entgegen. Die Bildstoffe entnahm man mehr und mehr der reinen Phantasie. So Denis; so Henri Martin; so Ballotton und Puy und Manguin; so auch die kleinen Éléants bis hin zu Aman-Jean, dem boudoirfähigen Lyriker.

Ihren schönsten Ausdruck fand die französische Neuklassik in Aristide Maillol. Aber er mag gerade deshalb der schönste sein, weil er über das neuklassische Schema hinausgeht und darüber hinaus nicht nur eine vielfältige, sondern auch eine sehr ursprüngliche Schönheit entwickelt. Maillol hat eine große Liebe zu den Griechen vor dem 4. Jahrhundert: und die Bildhauer des 6. Jahrhunderts

sind ihm dabei noch lieber als Polyklet und seine Nachfolger. Ebenso hat er eine große Liebe zu den französischen Gotikern des 13. Jahrhunderts, die zwar empfindlicher, psychologisch bewußter sind als die gleichzeitigen deutschen Gotiker, aber wahrlich noch Gotiker bleiben. Blanche hat sehr gut auf das Gotische bei Maillol hingewiesen. Aber zutiefst ist ihm doch das Lateinische im Blut. Er ist Romane von vollster Rasse: er stammt wie auffallend viele französische Künstler aus Südfrankreich. Ingres stammte aus Montauban; Cézanne war aus Aix; Maillol ist aus dem Roussillon. Aber wesentlichler als die Rasse, so bedeutsam sie wirkt, ist schließlich das Talent im allgemeinen: die ausgezeichnete Gabe Maillols, ohne eine billige Formel zu arbeiten.

Die geistreichste Formel wird durch hartnäckige Befestigung eines Tages grob und gleichgültig. Dann wechseln die Urteile. Die ganz großen Stile können nie trivialisiert werden, weil man bei ihnen nie mit dem Finger auf die Stelle weisen kann, wo die Sache sitzt. Einige Beispiele aus abgelegenen Bezirken mögen andeuten, was hier gemeint ist. Von Barlachs Talent war man entzückt, als es neu war. Damals erschien sein Ausdruck überraschend durch Stärke, Einfachheit und Reinheit. Heute erscheint dieser Ausdruck in Plastik und Zeichnung halb unfruchtbar. Es ist dasselbe mit so ausgezeichneten Begabungen wie Gulbransson. Er bestach, solange seine Kurve unerhört erschien. Heute kennt man sie. Heute hat sie das Aufreizende verloren, und vor etlicher Zeit begann sie, ein wenig zu ennuyieren. Man findet keinen Aufwand mehr darin. Es ist — wenn ein so fremder Name in diesem Zusammenhang erlaubt wird — dasselbe mit der Zeichnung Buschs, die künstlerisch viel weniger austrägt, als man unter dem Eindruck seiner Popularität gewöhnlich glaubt: das halbimpressionistische Schema ist zu fest, als daß es künstlerisch lange interessieren könnte, und lange nicht groß genug, um als japanisch gelten zu können wie Hokusai. Rudolf Wilke fand immer eine neue Version. Dies ist eben das Zeichen der Kunst, daß sie für jede Sache ein neues Erlebnis vermag und daß aus jedem Erlebnis ein neuer Aufwand erwächst. Sei eine Kurve noch so kostbar: wer sie zum Passepartout macht, wird Artift.

Artistisches ist Maillol ferngeblieben. Er hat weder eine klassische noch eine gotische Manier. Das Klassische und das Gotische

ist bei ihm ein sekundäres Ereignis; es ist nicht von vornherein gewollt, sondern es ergibt sich aus der unbeirrten Anschauung. Das Problem entstand jenseits spezieller Kategorien wie Klassik oder Gotik. Die französische, überhaupt die neuere europäische Kunst hatte im Werk Rodins das Höchstmaß plastischer Eindringlichkeit erlebt. Einzutiefen und auszuheulen bis zum Erzeß: dies war der Kunstwille Rodins. Naturgemäß kam er dabei zu sehr spezialisierten oder jedenfalls zu sehr momentanen und zu sehr abgesonderten Problemen. Seine Plastiken sind interessant bis zum Erschreckenden; oft sind sie geradezu Kapricen — grandiose freilich. Diese Linie konnte nicht weitergeführt werden. So ergab sich der dialektische Rückschlag; so wurde Maillols Kunst das, was sie ist. So gewann sie vor allem jenen wundervollen Glanz sinnlich gestillter Beschaulichkeit, der sie vor allem auszeichnet. So gewann sie das eigentlich Plastische, das sie dem Werk Hildebrands ein wenig verwandt macht. Dem intensiven Einbohren und Hervortreiben Rodins setzte sie eine ausgeglichene Oberfläche entgegen. Wir nennen das hintennach aus Verlegenheit, aus Mangel an bezeichnendem Ausdruck neuklassisch, wie wir heute den Dichter, der den Vers erlebt wie Platen, Schröder, neuklassisch nennen. Aber die Bezeichnung geht bei Kräften wie Maillol immer um die Sache herum. Er ist etwas Eigenes. Rodin ist explosiv. Maillol ist breit; die Energie ergießt sich bei ihm in ein geklärtes, höchst positives Volumen. Rodin ist paradox bis zur Gestaltung negativer Volumina. Maillol ist gelassen, wundervoll unbekümmert, besitzt eine erhabene Monotonie gewölbter Oberfläche. Rodin ist voll von inneren Details. Maillol gestaltet fast ganz ohne Innenmodellierung. Es ist wunderbar, was er an Einfachheit des Modellierens vermag. Es läßt sich fast nur mit diesen Worten sagen: er nimmt Fläche und wölbt sie leise. Es ist wie bei der Erde. Sie hat sich rund geformt; wir wissen es, aber wir können es nicht unmittelbar wahrnehmen. Er modelliert ohne Zickzack. Er modelliert wie die Plastiker aus Tanagra, wenn sie Alte modellierten. Das Problem ist ein Problem der Zeit. Bei ihm ist es das; bei ihm ist es mehr als eine Frage der klassischen Manier. Es handelte sich, als die Möglichkeiten Rodins erschöpft waren, um einen Übergang der Kunst vom Heimlichen zum Öffentlichen. Rodins Kunst ist, wo sie merkwürdig ist, wie eine einzige große Heimlichkeit: wie das Eindringen eines Einsamen in das

Fleisch der Kunst. Er läßt niemand zusehen, wenn er arbeitet: seine Werke sind die Ekstasen seiner einsamen Zelle. Maillols Kunst ist öffentlich. Ihre Formen sind öffentlich; sie gehören der weiten Welt an, nicht dem heimlich aufzüngelnden Gebet eines Zurückgezogenen. Die Plastik hat seitdem überhaupt diesen Weg ins Öffentliche genommen. Nichts anderes bedeutet die flächige und sphärische Ausgleichung der Form bei Hermann Haller oder bei Lehmbruck oder bei Hildebrand und seinen Schülern, bei konservativ gestimmten Talenten wie Wilhelm Engelmann und bei aggressiv gestimmten wie Scharff, dem Plastiker, oder bei dem feinen Ernesto Fiori, der die Formen fast auf die Erscheinung des Mannequin reduziert und damit keineswegs etwa ohne Aufkosten zu einem Stil gelangt. Maillol hat die Konsequenzen gezogen, die er ziehen mußte. Er war ursprünglich Kleinplastiker; heute macht er nur große Arbeiten.

Rodins Werk hat die Genialität der Improvisation; Maillol arbeitet aus Trieben, die wie bei Renoir inmitten ihrer blühenden Sinnlichkeit beruhigt sind. Er arbeitet mit der Ordnungsliebe der Neuklassiker. Er hat sich einen Altkanon geschaffen, dem er alle Figuren unterwirft. Das Wundervolle ist dabei, daß dieser Kanon nicht stumpf wird; er bleibt lebendig. Überhaupt wird man bei Maillol nie eine Leblosigkeit finden, wenn seine Kunst auch unendlich viel ruhiger ist als die Rodins. Das Ruhige ist hier uranfängliche Kraft. Wohlverstanden: Kraft. Denis spricht bei Maillol einmal von „erhabener Roheit“. Maillols Frauen nennt er „Geschöpfe der feinsten und köstlichsten Bestialität“. Das ist prachtvoll gesagt. Maillols Sinnlichkeit ist zuletzt doch wieder stärker als jedes Schema. So kommt es, daß das Schema nie schlaff wird: immer muß es sich wehren. Es ist wie bei Houdon, dem Maillol vielleicht näher ist als alle anderen Franzosen. Auch bei Houdon fühlt man hinter der klassischen Formel immer die spontane Kraft. So geschieht es bei Maillol, daß er wohl wie Ingres und Cézanne und Marées die Beine Säulen nennt und daß er sie einfach zylindrisch modelliert, aber doch niemals der Gefangene eines Systems wird. Die Wirklichkeit eines besonderen Erlebnisses wird bei Maillol immer zum Antrieb einer allgemeinen Form; aber die Form wird eben deshalb nie öde, weil das Erlebnis immer eine besondere Wirklichkeit ist. Das unterscheidet Maillol von den billigen Klassizisten: etwa von den englischen, von Alma Tadema oder Leighton. Es hebt ihn auch über

Künstler hinaus, die er schätzt: zum Beispiel über den eleganten Klassizismus des James Pradier, eines Bildhauers, der keineswegs, wie immer gesagt wird, lebendiger Bewegungen entbehrte, und über die Bildhauer der Ingreszeit im ganzen. Maillol findet noch heute einiges an Cabanel, der sein Lehrer war. Was kann es sein? Einzig die anmutige und sehr lebendige Sinnlichkeit, die jenem raffinierten Artisten immer etwas von lebendigem Odem eingeblasen hat, auch wo er als der krasseste Unkünstler, der platteste Salon-erotiker erscheint.

Unter den Deutschen der Gegenwart kommt Haller dem Kunstgeist Maillols wohl am nächsten. Engelmann, den man nennen könnte, hat nicht entfernt die naive Fruchtbarkeit, die vom Stil Maillols untrennbar ist. Er ist äußerlicher, unsinnlicher und verhältnismäßig gewerblich. Haller hat etwas von dem Vegetativen Maillols, das überhaupt die französische Kunst auszeichnet. Auch das Ägyptische hat er nicht nachrechnend, sondern mit dem Gefühl übernommen. Er ist wenigstens unter den jüngeren deutschen Bildhauern bei allem Hang zum Geordneten und Geschlossenen einer der freiesten. Er hat viele Zeit in Rom zugebracht. Aber diese Generation versteht Rom ganz neu: viel weniger wörtlich, als ältere Generationen es getan haben. Was die neuen Römer suchen, ist nicht ein neuer Klassizismus, sondern ein allgemeines, weites Gefühl für klassische Dinge und klassische Gestaltung. Es handelt sich nicht um einen Stileklektizismus, sondern um die „Ordnungsliebe“ der Zeit, um den neu erwachten, im Grund vielleicht aus dem sozialisierenden Geist der Zeit ausgeflossenen Sinn für das Wohlgefügte und Übersichtliche und Weite. Von allen Seiten strebt die Plastik, die Kunst überhaupt diesem Ziel zu. Die Nachfolger Rodins suchen den Weg klassischer Mäßigung: sie ebnen die heftigen Modellierungen ein und suchen die ausgebreiteten und zugleich gefestigten Wirkungen. Auch die Bildhauer, die von Klinger kommen, gehen diesen Weg. Der begabte Georg Kolbe, der ganz in dem Leipziger Naturalismus begonnen hatte, verleugnet die Schule Klingers, die kleinliche Naturtreue ihrer Einzelform, alles bis zum Phrasenhaften aufgetriebene Pathos ihrer Leidenschaften und die Leere der formalen Gesamtanschauung Klingers. Was Kolbe heute schafft, nähert sich über Rodin klassischen Stilgedanken. Seine Form ist — wiewohl leider nicht ohne Reserven — groß und breit und vor allem etwas Ganzes, im Ganzen Erlebtes geworden.

Das ist die Entwicklung, die man allen begabten jüngeren Bildhauern nachrühmen kann. Hier ist etwa noch der Karlsruher Bildhauer Albiker zu nennen. Er ist Expressionist durch die Kraft der inneren Bewegung, deren Ausdruck er sucht; aber zugleich sucht der Bildhauer in ihm die Grenzen des Plastischen, eine besonnene Mäßigung der fertigen, erscheinenden Form. Es ist überall der gleiche Gedanke: stärkster Ausdruck durch stärkste Einfachheit. Die naturalistischen Talente der vorübergehenden Generation, etwa Behn oder Gaul, liegen von hier aus schon weit zurück. Von einer differenzierenden, das heißt ins Einzelne getriebenen Anschauung gehen die neuen Bildhauer zu einer Anschauung über, die das Zusammenwachsen der Formen betont, die das Wesentliche über die Besonderheit der Einzelformen stellt und das Intensive ins Extensive übersetzt. Es erwacht noch ein neuer Begriff in der Plastik: der Begriff der Quantität. Man darf nicht meinen, daß der Begriff der Quantität äußerlich sei. Das Quantitative kann Kultur haben; es kann zur Wesensfrage der Kunst werden — und so sehr, daß das Quantitative zur Qualitätsfrage der Kunst wird. Das gilt ganz besonders für die Plastik. Klinger hat keine Kultur des plastischen Quantitätsproblems: aber auch gar keine. Rodin hat sie eigentlich auch nicht. Wohl aber hat sie Sildebrand mit seiner Schule. Wohl hat sie Maillol und was an neuklassischer Plastik von ihm aus geschaffen wurde. Das Wägen des plastischen Quantum ist hier beinahe alles. Und auch das ist das Klassische der neueren Plastik.

In der Malerei hat diese Bewegung auch eingesezt; aber sie hat außer Marées und außer dem Klassischen in Cézanne und Gauguin nichts ganz Großes hervorgebracht. Höchstens daß man in diesem Zusammenhang noch an Degas denken darf. Die Maler, die sich selber Neuklassiker nennen, die sich als neuklassische Schule fühlen, sind Sterne zweiten und dritten Ranges: Denis, Ballotton und, soweit man sie überhaupt hierherzählen kann, Fantin mit seinen ein wenig an Prudhon gemahnenden Alttkompositionen, Bonnard, Guérin, Flandrin, Roussel. In Deutschland kommt etwa Ludwig von Hofmann und Leistikow hinzu. Vor zehn Jahren, zu Beginn des Jahrhunderts, erschienen sie bedeutsam, und damals konnte es geschehen, daß Meier-Graefe dem sehr stillen Hofmann ein respektables Kapitel widmete. Diese Einschätzung scheint uns heute unmöglich. Wir empfinden Hofmanns Alttkompositionen in Pastell als angenehm

kühle, idyllisch sanfte Dinge, die weder den Enthusiasmus des Lobes noch den des Widerspruchs herausfordern, die irgendwo vorhanden sind, ohne daß man gerade zu ihnen reisen möchte, und die man schließlich mit einem lieben Gefühl begrüßt, wo man sie zufällig findet. Von den kleinen Pastellen ist hier die Rede: von jenen kleinen Bildern nackter Frauen, die in Ruhe beisammen sind und keine Aufgabe haben als die Aufgabe, in der Situation zu sein, wie es der Sinn des klassischen Lebens ist. Wollte man von den großen dekorativen Gemälden sprechen, die Hofmann für das Weimarer Museum gemalt hat, dann müßte man sich sehr weit von ihm zurückziehen. Sie sind, wenn ein sehr gelindes Wort gewählt werden soll, ein unverantwortlicher Mißgriff seines ursprünglich so feinen Talents, dem eine beinahe französische Anmut und eine beinahe lateinische Formalität innewohnte. Leistikow, der noch vor wenigen Jahren unter den neuen Stilisten als einer der ersten genannt wurde, ist heute mit seinem etwas dünnen märktischen Klassizismus schon ziemlich verblichen. So rasch leben wir — die darum die Ordnung und die Gelassenheit suchen. Aber eins ist etwa noch lebender Teil dieses größeren Zusammenhangs — eines Zusammenhangs, der von Degas überschattet wird: das buchgewerbliche *Deuvre*, das Emil Preetorius geschaffen hat. Was diesen Künstler auszeichnet, ist der zwingende Drang nach einer neuen Normalität, die inmitten der Diskrepanzen unserer Zeit eine zuverlässige und beruhigende Orientierung gäbe. Es handelt sich nicht einfach um eine klassizistische Geschmackswendung. Hier liegen tiefere Bedingungen vor: auf dem Gebiet der Buchgestaltung durch Einband, Schrift und Illustration wirkt ein Mensch von seltenem Kulturgewissen an einem Mikrokosmos, der ein Beispiel fester künstlerischer Ordnung sei. Die Domäne scheint umschränkt, aber das Prinzipielle ist ein Zug von allgemeinem Wert. Klarheit, Proportionalität, Bestimmtheit und Selbstverständlichkeit sind Angelegenheiten, die auch dann das Ganze einer Zeit angehn, wenn sie nur am Körper eines Buchs demonstriert werden.

Auch Maurice Denis liebt die Klassizität des Buchs. Er hat illustriert und sich mit Typographie beschäftigt. Aber bei ihm greift die Klassizität wieder zu Aufgaben breiteren und höheren Formats. Und nicht nur die Klassizität. Er studierte 1898 in Florenz und Fiesole die Zeit und die Kunst des Fra Angelico. Das deutet darauf hin, daß sich das Problem, um das es sich hier handelt, mit einem einzigen

Begriff wie Neuklassik nicht decken läßt. Vielleicht wäre mancher, der von diesen Erörterungen aus Bilder von Denis, etwa seine „Huldigung an Cézanne“ oder seine „Nymphen im Hyazinthen-garten“ oder seine „Mutter Gottes in der Schule“ sieht, überhaupt erstaunt, daß man bei Denis von Neuklassik redet. Aber die Tradition ist hier eben nicht wörtlich genommen, sondern als belebendes Gleichnis. Ebenso verhält es sich mit dem anderen Element: mit der neuen Gotik. Sie ist es nun, die auf Denis und die ganze neuklassische Bewegung neben dem klassischen Einfluß gehabt hat. Sie ist es, die Denis neben dem klassischen, dem Romanischen gerade in Fra Angelico entdeckte. Der Fall ist schwierig. Die Klassik scheint eine vollkommene Ausgewogenheit der Gefühle und der ihnen entsprechenden Formen vorauszusetzen. Aber dieselbe Zeit, die das Klassische suchte, strebte dem Gotischen zu. Es kam eine eigentümliche Mischung zustande. Bei vielen gewann aber das Gotische eine Alleinherrschaft, die einen förmlichen Gegensatz gegen das Klassische anbahnte. Wie dem auch war: in keinem Fall genügte das Klassische seinen Liebhabern völlig. Wie Prudhon und Chassériau trugen sie zum mindesten eine sentimentale oder eine mystische Note in den klassischen Monismus hinein, und so entstand aus der neuen Klassik heraus eine Kunst mit mehr oder minder ausgesprochenen metaphysischen Kräften.

Denis selber hat einmal die Parallele zwischen Puvis de Chavannes und Giotto gezogen. Der Vergleich wird einleuchtend, wo es sich um Bilder wie den „Frieden“ von 1871 handelt oder um die Genoseva in dem Pantheonzyklus, die dem belagerten Paris Zufuhr bringt. Auf diesem Bild muß man ganz besonders die Ohnmächtige zur Linken ins Auge fassen, wenn man den Zusammenhang des Puvis mit Giotto gewahren will. Aber das Gotische liegt bei Puvis nicht etwa bloß in der äußeren Verwandtschaft seiner Formen mit denen des Giotto, sondern in der Gesinnung: in dem, was vorhin als Kulturstimmung bezeichnet wurde. Denis hat nicht nur Kirchen ausgemalt; er ist auch persönlich religiös; seine Gotik ist ein Stück seines Lebens. Genau so verhält es sich bei Puvis, von dem Denis wohl am meisten empfangen hat. Puvis war in der französischen Kunst der Patriarch einer Gesinnung, die den Naturalismus durch eine mit klassischen und mehr noch mit gotischen Empfindungen und Formen arbeitende Kunst ablöste. Es war von Zola inkonsequent, daß er sich mit ihm vertrug und daß

er nur die Einflüsse ablehnte, die von ihm ausgingen. Zola sah nichts von dem Zeitgesetz, das sich vollzog. Ganz wider seine milieu-theoretische Grundidee sah er in Puvis einen Einzelnen, der vom Naturalismus einigermaßen abweicht, der phantasiert, aber der ununterbrechlichen und endlosen Triumpfbahn des Naturalismus weder Eintrag tun will noch kann. Aber tatsächlich war Puvis der Vorläufer und Prophet einer neuen Entwicklung der Kunst: der Vorläufer eines neuen Idealismus, einer neuen Gotik, einer neuen Religiosität. Als bald kamen sie alle hinter ihm daher: Denis, Flandrin und wie die jungen Symbolisten von 1890 alle hießen. In gewissem Maß gehörten auch die Neoimpressionisten zu seinem Gefolge, denn es gibt Arbeiten von Seurat, die ganz an den flächigen und etwas blassen, etwas spiritistischen Wanddekorstil des Puvis erinnern; dahin gehört Seurats berühmte Badeszene von der Seine. Auch Gauguin ist nicht ohne weiteres denkbar; auch ihm ist Puvis vorangegangen.

Der Stil, der mit Puvis begann, ist zunächst inhaltlich, stofflich ein Gegensatz gegen die Impressionisten. Sie haben tout Paris gezeigt, und als Degas seinen Idealismus damit bekundete, daß er eine Semiramis malte, machte Manet die etwas trockene, aber unendlich ironische und jedenfalls sehr bezeichnende Bemerkung, er selber habe schon damals bloß die Stadt der Boulevards gemalt. Degas trug bekanntlich von jeher Heimweh nach jener Semiramis, die ihm nicht glückte. Er ist im Grund ein echter Klassizist, und das, was wir von ihm haben, ist eigentlich nichts als eine kostbare Sammlung ausgefallener Aphorismen über das großartige klassische Ideal, das ihm vorschwebte. Vielleicht hätte er auch dann, wenn er je gemeint hätte, sein Ziel erreicht zu haben, nichts gemalt als Paris. Aber dies Paris wäre so klassisch als ein Gedicht von Boileau geworden. Auch Seurat malte Situationen aus Paris. Aber sie sind so abstrahiert, daß man Paris nur noch so sieht, wie es die Engel sehen mögen. Die meisten der Nachimpressionisten suchten den imaginären Stoff: Denis und Henri Martin malten mythisch stimmende Saine mit dünnen, durchsichtigen Frauen, Roussel und Guérin malten abstrakte AltKompositionen in abstrakte Landschaften, Vallotton, der im Bildnis eine mehr idealische als naturalistische Genauigkeit der Zeichnung — ähnlich wie Ingres — suchte und eine altmeisterlich gesteigerte, insofern einigermaßen unmalerische Bestimmtheit ganz nah gesehener Lokalfarben wollte, setzte mit seinen

breitflächigen, in prachtvoll emailliertem Schwarz stehenden Holzschnitten die allgemeinsten Sujets in abstrakte, von Mystik und Unheimlichkeit umschauerte Flächenarabesken um. Bonnard lithographierte die blumigen Spiele seiner unendlich süßen erotischen Phantasie in kaum sichtbaren Strichen, Fantin lithographierte als zarter Nachfolger Chassériaus und Prudhons ideale Altkompositionen wie die Rheintöchter, und der Ahnherr des Zeitalters schuf den Zyklus zum Leben der heiligen Genoseva und andere Dinge, die aus einer innigen und herben religiösen Vorstellung stammen.

Die neue Malerei bedeutete zum zweiten eine Veränderung der Form. Im Sinn der Äquivalenztheorie des Denis wurde die Kunst ein Zeichen psychischer, ja metapsychischer Probleme. Sie verfeinerte ihre malerische Stofflichkeit bis zum äußersten, bis zur Unsichtbarkeit. Der Prozeß hatte mit den Neoimpressionisten begonnen, und von hier aus gesehen gewinnt der Protest der Neos gegen die Erdfarben eine geistesgeschichtliche Zeitbedeutung. Dann kamen die anderen, die noch zartere Phantasmagorien malten. Sie blieben hell, aber sie vereinfachten die Erscheinung, indem sie gleichsam nur noch die Resultate der neoimpressionistischen Farbenzerlegung malten und damit die Zerlegung als besonderen Bildfaktor aufhoben. So war das Äußerste an Geistigkeit der Farbe erreicht. Es blieb nur noch eins in dieser Richtung möglich: die Verneinung der Farbe — die Aufhebung der Malerei als einer noch immer stoffhaltigen Prozedur und die Rückführung der Erscheinung auf die Linie, auf die astrale Kurve, die das Jenseits der Dinge offenbaren sollte.

Man hat die Grenze dieser Möglichkeit in Frankreich zwischen 1890 und 1905 berührt. Puvis, der 1898 als Vierundsiebzigjähriger starb, hatte diesem Streben wahrlich vorgearbeitet. Man kann nicht leugnen, daß es Logik hatte. Aber es gibt Logiken, die tödlich sind.

Der arme Fischer des Puvis in Luxembourg ist immerhin sublimе Farbe. Jenes steinrote Hemd, jener olive Hügel, jene Variationen in feinstem Grau, mit denen der Himmel und das Wasser gemalt sind, und endlich das Gelb der Blumen auf dem Hügel ist vielleicht eine der erlesensten Farbenerinnerungen, die man haben kann. Anders ist die Sache, wenn man fragt, ob diese sublimе Farbenwelt auch sublimе Malerei sei. Farbe und Malerei sind nicht das gleiche. Es gibt Malereien, die sehr unfarbig sind,

und Farben, die sehr unmalerisch behandelt sind. Die Farbe ist eine ruhende Tatsache und allenfalls ein Gefühlssymbol. Aber die Malerei ist eine Tätigkeit. Sie ist unausgesetzte Effektivierung von Leben durch Arbeiten mit dem Material: mit Farbe und Pinsel. Die Impressionisten sind in diesem Sinn Maler gewesen: von den Deutschen ganz besonders Trübner, Eberhart und Liebermann. Delacroix ist in diesem Sinn Maler gewesen. Cézanne ist es in diesem Sinn gewesen — und trotz allem auch Marées. Böcklin war ein Juwelier in Farbstoffen, nicht ein Maler. Puvis und seine Nachfolger waren Metaphysiker, Astrologen der Farbe. Sie waren nicht Maler. Nicht daß es an individuellen Malerbegabungen gefehlt hätte. Roussel ist ein malerisches Talent. Bonnard ist es auch. Aber die Bewegung im Ganzen schloß das Malerische aus, weil es bei der vollkommenen Verschiebung der Absichten sekundär erschien. Man wollte nicht die Malerei: in ihr sah man eine feine Materialität, aber immerhin etwas Materielles. Man wollte den unbeschwerden künstlerischen Ausdruck geistiger, genauer gesagt metaphysischer Anschauung. So mußte der gespitzte Materialismus der impressionistischen Malkultur verschwinden. Man fand zwei Wege. Die positiveren Elemente begannen das zu tun, was die gotischen Maler und namentlich die Miniaturisten getan hatten: sie illuminierten — sie malten an. Es gibt Arbeiten von Ballotton, die einfach aufgelegt sind. Die Farben sind einfach und breit hingestrichen; zwischen genau bezeichneten Grenzen ruhen sehr farbige Flächen. Die Übergänge sind höchst unzweideutig. So malte ehemals Bruegel. So malt heute der Neugotiker Laermans. Die minder positiven Elemente, die Spekulativeren malten in zarten Farben, fast nur in tonigen Abstraktionen. Zu ihnen gehörte Puvis. Das war der Gang der Malerei. Aber schließlich trat noch eine Gruppe auf den Plan: sie hatte es nicht mit der Malerei, ja kaum noch mit der Farbe zu tun, sondern fast lediglich mit der Kontur. Diese Bewegung brachte nach der unerhörten Blüte der Malerei in der Zeit des Impressionismus eine neue Hochblüte der Graphik. Selten hat die Graphik dies Maß selbständiger Kultur gehabt. Die merkwürdigen Namen häufen sich: Crane, Morris, Redon, Rönnebeck, Beardsley, Munch, Rubin. Dazu kommt, daß alle diese Namen geistig etwas Gemeinsames haben: sie alle deuten zu einem mystischen Hintergrund.

Puvis de Chavannes ist — was seit einer Ewigkeit keinem

Franzosen mehr geschehen war — in Italien für die Kunst erweckt worden. Frankreichs Kunst, Frankreichs Malerei hatte sich nach Poussins und Claudes Tod fast immer trotz Italien entwickelt: Fragonard, Delacroix, Manet, Corot haben nie etwas Wesentliches von Italien gehabt, es sei denn von Sizian und dem Tintoretto. Puvis aber meinte das richtige Italien: das Italien der florentinischen und römischen Malerei. Er war zum Überfluß von einem Bruder Ury Scheffers ausgebildet worden. Nach seiner zweiten italienischen Reise war er vierzehn Tage — just vierzehn Tage — bei Delacroix, um dann von diesem größten Geist der Malerei des 19. Jahrhunderts zu Thomas Couture zu fliehen, dem man zwar sehr Unrecht tut, wenn man ihm das malerische Gefühl kurzhin abspricht, wie es gewöhnlich geschieht, der aber jedenfalls weder als Maler noch überhaupt als Anschauung von fern an Delacroix heranreichte und dem frommen Linienstil des Puvis sicher eher Vorschub leisten konnte als seiner Malerei. Es kommt dazu, daß Couture selber geradezu gotisierende Dinge gemalt hat. Böcklin, der so ziemlich über alle bedeutenden Künstler Überwichtiges behauptet hat, machte sich die Frage reichlich bequem, wenn er von dem durchgebildeten Komponieren in Horizontalen und Vertikalen, das Puvis beherrschte wie wenige, kurzhin meinte, es sei ein „Kommodensystem“. Aber natürlich war damit ein Freskalkstil noch nicht geschaffen, wiewohl Puvis in Farbe und Malerei erheblich bedeutender war als Böcklin. Das Schlagwort des Puvis und seiner Freunde hieß „den Mauern Leben geben“. Der Gedanke war kühn, schön, notwendig. Der Geist Ghirlandajos wäre in unseren Tagen wahrlich eine beglückende Sache. Der Gedanke an eine öffentliche Kunst, an eine gesellschaftliche oder, was im tiefsten Grund der Wortbedeutung dasselbe ist, an eine katholische Kunst, an eine Kunst, die „alle versammelt“, ist wahrhaftig ein Gedanke unserer auf Soziales, Kollektives gestimmten Zeit. Aber immer bleibt es die Frage, wie weit die Exekutive reicht, die uns den neuen Freskalkstil wirklich gibt: ihn nicht nur technisch vorspiegelt wie die Genosesevabilder des Puvis, die tatsächlich auf Leinwand gemalt sind, und ihn auch geistig noch überzeugender gestaltet — so überzeugend, daß man den Verlust an durchgebildeter Malerei, wie Delacroix und Manet und Cézanne sie besaßen, gar nicht mehr in Betracht zu ziehen wagt.

Das wird man nun gegenüber Puvis allerdings wagen. Und man wird es erst recht bei einem anderen wagen, der nicht den

Vorteil einer uralten formalen Rassenkultur wie der französischen auf seiner Seite hat: bei Ferdinand Hodler.

Auch er steht zu Giotto in einem gewissen Verhältnis. Aber wenn das Verhältnis zu Giotto bei Puvis fast bloß objektiv, das heißt ungewollt ist, so ist es bei Hodler darüber hinaus ein Ausgangspunkt seiner bewußten subjektiven Erfindung. 1905 reiste Hodler nach Italien. Er suchte damals nichts so sehr als Giotto: er folgte seinen Spuren in Assisi, Padua und Florenz. Solches Suchen ist leicht verhängnisvoll. Die Tradition ist gut. Aber in dem künstlerisch am höchsten kultivierten Lande des Westens, in Frankreich, ist die Tradition nicht so sehr im subjektiven Bewußtsein der Jünger vorhanden wie objektiv in die Rasse, in die Nation, in die Kultur eingesenkt. Man fragt dort nicht lange als Einzelner nach Traditionen. Tradition ist selbstverständlich; man lebt darin; sie ist das Klima. Man fragt nach ihr so wenig wie nach der Luft oder nach der Sonne Frankreichs.

Es ist überflüssig, die oft idiotischen Angriffe zurückzuweisen, die gegen die großgestimmte und sehr beträchtliche Begabung Hodlers gerichtet worden sind. Diese Angriffe erledigen sich von selbst, und Hodler bleibt ihnen überlegen, so fern seine Kunst von einem beglückenden, von einem vollkommen lauteren und originalen Ergebnis auch bleiben mag. Was gegen ihn zu sagen ist, liegt tiefer als die beliebten Proteste des lieben Publikums gegen seine sogenannte Annatur und andere Sünden.

Was Hodlers Kunst zu einem problematischen Fall macht, ist zunächst der Untergang alles Malerischen. Die meisten empfinden diesen stärksten Mangel überhaupt nicht, weil die meisten nicht wissen, was Malerei ist. Seit dem Ausgang der Gotik oder seit dem Niedergang der Renaissance waren die besten Traditionen der Kunst malerische Traditionen. Freskalkompositionen und Plastik sind seit dieser Zeit die Künste der zweiten Reihe. Das Entscheidende vollzog sich in der Malerei: sie brachte den Tintoretto, den Greco, den Velazquez, Rubens, Rembrandt, Hals, Watteau, Chardin, Fragonard, Delacroix, Manet, Cézanne hervor. Und wo die Plastik groß war, da war sie nicht selten impressionistisch-pittoreske Plastik wie vieles im Werk Rodins — von der rein malerischen Plastik der Kleinen, eines Carpeaux, eines Chaplain, eines Dalou gar nicht zu reden. Rodins plastisches Gefühl ist ein sehr malerisches Gefühl: es schafft pittoreske Impressionen in Bronze. Das beste

statuarische Material war noch immer der Stein; ihn hat Rodin hinter die Bronze zurückgesetzt, und wo er in Stein schuf, schuf er wie fast alle Franzosen des 19. Jahrhunderts im Geist der Malerei. Spezifisch statuarische Behandlung des Steins brachten erst Hilbrand, Maillol und die, die von ihnen ausgehen. Und umgekehrt wurde nun auch die Bronze mehr statuarisch als malerisch behandelt. Vielleicht erleben wir in nächster Zeit einen unerhörten Aufschwung der statuarischen Kunst. Dann wird vielleicht zugleich die Zeit sein, in der die seit Rembrandt den Menschen tief eingewurzelten malerischen Bedürfnisse zurückentwickelt werden. Wir nun — wir leben in einer Zeit der Krisen, des problematischen Übergangs. Hodler ist das Schulbeispiel. Seine Bilder haben eine imaginäre Beziehung zu einer gesellschaftlichen Funktion der Kunst, wie sie in der Gotik bestand: sie beziehen sich auf öffentliche Wände, auch wenn diese Wände nicht da sind, und sie beziehen sich — was das eigentlich Erste ist — imaginär auf den öffentlichen Kunstgeist einer Gemeinschaft, die zu dem Kirchenvolk des Mittelalters in Parallele treten könnte. Diese imaginäre Beziehung ist natürlich irgendwie durch die Zeit geboten, in der wir werdende Sozialmenschen leben. Aber das ändert eben noch nichts daran, daß die Voraussetzungen dieser Beziehungen — Wände, Architekturen, Publikum — noch nicht positiv vorhanden sind. Darum fehlte es Hodler von vornherein an materiellen Grundlagen. Sein Kunstgedanke ist eine Fiktion. Daher dann auf der einen Seite die auffallende Haltlosigkeit und Leere seiner Kunst und auf der anderen ihr bis zur Hysterie getriebener Energiekrampf. Der Fall ist nicht ohne Tragik. Hodler ist einer von denen, die wirklich zu früh geboren sind. Wir müssen überlegen, was das heißt. Auch andere sind zu früh geboren. Alle Genies sind zu früh geboren. Aber es ist das Eigentümliche des Genies, daß es dennoch in der Welt, so wie sie ist, eine vollendete Leistung möglich macht. Kraß gesagt: die im tiefsten Grund sentimentale Energetik Hodlers ist immer ein Schrei der Hilflosigkeit. Hatte nicht auch Rodin ein tief angeborenes Verlangen nach der Kathedrale, an der er als Steinmetz der Nischenfiguren hätte mitarbeiten können? Der Gedanke kann uns gar nicht nachdrücklich genug eingeprägt werden. Rodin erscheint als Opfer: seiner Kunst fehlt die öffentliche Grundlage. Allein was tat Rodin? Er stellte sich auf den von vielen Unberufenen, von vielen Talentlosen so oft übel zitierten, aber dennoch sehr wesent-



Aus Hermann Esche's, „Edvard Munch“

Edvard Munch : Sterbezimmer. (Lithographie)



Андрей Достаевицкий: „Der Doppelgänger“. Verlag R. Piper & Cie., München

Alfred Rubin: Schreibstube (Federzeichnung)

lichen Boden der Tatsachen: er schuf seine Kunst aus der Wirklichkeit einer Zeit, die keine öffentliche Kultur besaß. Er verleugnete so das, was er unter glücklicheren öffentlichen Verhältnissen hätte sein können — was er nur unter diesen Verhältnissen hätte sein können, denn es ist Überwitz zu meinen, das einzelne Genie könne eine Stilkultur erzwingen, die in der Öffentlichkeit noch nicht vorhanden ist. Rodin schuf, was er schaffen konnte: einen intensiven impressionistischen Broncestil — bronzene Aphorismen über Zeit und Zukunft. So mußte er handeln, weil er vor allem eins besaß: eine brennende Exekutivgewalt, die im Greifbaren wirksam sein wollte. Vielleicht liegt bei Hodler das Problem so, daß es ihm an solcher Exekutive gebricht. Besäße er sie, so würde er es vorziehen müssen, ein positives Kunstwerk der Zeit zu schaffen, wo er heute nur eine gebrechliche Fiktion künftigen Stiles schafft. Man darf das feststellen, aber man darf ihn darum nicht lästern. Er ist einer von denen, deren Sentimentalität größer ist als ihre ausführende Gewalt. Er ist — allen Kraftlinien, aller Konturathletik, allen Dimensionen gerade zum Trotz — nichts weniger als eine wirklich handelnde, produktive Natur. Er ist nichts weniger als brutal. Er ist spekulativ; er ist voll von Sehnsucht, aber begrenzt im tatsächlichen, sinnlichen Vermögen.

Er ist nicht nur arm an Malerei, nicht bloß bar der Kultur der Malerei und der Farbe, die in seinem Werk nur noch die Trümmer ihres überlieferten Wesens findet: er ist auch unsicher in der gesamten Anschauung. Wie alle Kräfte, die in der ersten Reihe stehen wollen, aber doch nur Kräfte der zweiten Reihe, ableitende Talente sind, findet er seinen Stil in der beinahe pamphletartigen Verstärkung der äußeren Akzente. Man ist versucht, so paradox es klingt, in diesem Zusammenhang ein wenig an den feinen und kühlen Degas zu denken. Es ist sehr die Frage, ob diese Art das Letzte jener Formalität bedeutet, auf die in der Kunst alles ankommt. Im Gegenteil scheint hier eine Verwechslung vorzuliegen, die an falschen Stil grenzt. Hodler versetzt die Form schließlich in den Stoff: in das Drama der materiell schweren Linien. Man erlebt seine Gotik zuletzt gar nicht wie einen formalen Ausdruck, sondern wie ein stoffliches Ereignis, das man liest, anstatt es anzuschauen. Diese Biegungen, diese Krämpfe, diese Gewaltsamkeiten sind nicht deswegen künstlerisch so problematisch, weil sie unnatürlich sind, sondern deswegen, weil sie

stofflich schwer sind und wohl über das Naturalistische nie ganz hinauskamen. Man könnte bequemer sagen: sie sind plump. Aber das Wort könnte mißverstanden werden, und komplizierte Dinge lassen sich nicht unkompliziert sagen. Hodler beruft sich auf Holbein. Sein berühmter Kampf der Landsknechte ist in der Tat fast wie ein Plagiat an Holbein. Aber wenn es das vollkommen wäre, so möchte man sich am Ende freuen. Es ist es nicht. Hodler vergißt die unendliche Feinheit Holbeins, das Silberige, das auch der gewaltsamsten Darstellung die Leichtigkeit des Gedankens gibt. Das ist es eben: Hodlers Ideal steht hoch — es steht über allen billigen Schmähungen, aber die Verwirklichung sinkt in die Schwere des Stofflichen und darum des Plumpen und Äußerlichen hinab. Er macht nicht jene feine Unterscheidung, die den Stil von der doktrinären, ja akademischen Bekundung trennt. Wer es bei Hodler nicht sieht, der muß es bei den Zeitgenossen sehen, die ihn umstehn. Es gibt vielleicht nur einen Schweizer seiner Zeit, der in einigen Beziehungen über ihn hinausgeht: das ist der im Ganzen schwächere, aber im Malerischen kultiviertere Umiel, dem die malerischen Traditionen der Franzosen, besonders der Neoimpressionisten, immerhin malerische Probleme deutlich machten, wenn er auch weit davon entfernt ist, ein bedeutender Maler zu sein.

So kritisch man nun zu Hodler stehen mag, man wird eins nie vergessen dürfen: seine Werke, die als Exekutive fragwürdig sind, sind doch ein Exempel der Zeit. Sie haben uns geholfen, neue Möglichkeiten der Kunst zu ahnen. Sie haben die Idee der zweidimensionalen Dekoration vielleicht sogar zu populär gemacht, und sie haben die Propaganda eines künstlerischen Prinzips getrieben, das der Kunst das Recht zuweist, die natürliche Erscheinung zugunsten eines geistigen Ausdrucks und zugunsten einer bildmäßigen Situation umzubiegen. Hodler ist dabei von jeder genialischen Freiheit weit entfernt. Er arbeitet schwer, mühsam; er addiert Strich zu Strich, er rechnet die Wirkung und systematisiert sie mit Quadratnetzen. Es geschieht wohl, daß er heute, auf der Höhe des Erfolgs, mitunter — gelind gesprochen — recht bequeme Arbeit macht. Aber das ist natürlich kein Beweis gegen die bis zum Gequälten getriebene Mühseligkeit seiner Anschauung und vollends seiner Ausführung. Wie dem sei: in jedem Fall hat dieser zähe Schweizer das Durchschnitts-

bewußtsein der Zeit umgebildet wie wenige. Er tat es mehr als die unvergleichlich größeren: mehr als Cézanne, als van Gogh. Das bedeutet seinen Wert — und es bedeutet seine Begrenztheit. Er hat im einzelnen Dinge gemacht, deren Schönheit ihre Art besitzt. Die Freiwilligen in Jena — die übrigens technisch unzuverlässig gemacht zu sein scheinen, denn schon straft sich die Faksimilotechnik, stumpfe Ölfarbe auf Leinwand, da breite Stellen der Farbe ausbrechen — sind zweifellos ein Werk von eindrucksvoller Stärke. Aber man wird auch hier die Frage nicht los, wie viel von der Wirkung auf eine etwas materielle und wie viel auf eine echt formale Sensation kommt. In den Landschaften der letzten Jahre hat Hodler wohl das Geläuterte, das den Stil vorbereitet, mitunter erreicht. Dennoch lag es vielleicht so, daß die besten Ansätze seiner Kunst in ganz frühen Dingen liegen, die versunken sind: in Früharbeiten der siebziger Jahre, die einen vertieften malerischen Realismus ankünden und an die zeitgenössische Art der Maler um Leibl denken lassen. Sieht man etwas dieser Art, so beklagt man doppelt, daß Hodler späterhin in Bergen einer anspruchsvollen Monumentalität sich verstieg.

Das Urteil über die Bedeutung Hodlers hat sich bei seinen Lebzeiten in besonders heftigen Gegensätzen bewegt und wird wohl auch so bald die Ruhe der einfach-sachlichen Einschätzung noch nicht finden. Aus einem Sturm von Protesten ist seine Kunst, sein Name zwar schon vor vielen Jahren auf die Höhe eines Welt-ruhms gestiegen. Seine Stellung in Gegenwart und Geschichte erschien begriffen und gesichert. Aber das Problem Hodler war damit nicht entwirrt. Es besteht nach wie vor für die große Öffentlichkeit noch ungelöst. Die Angriffe gegen die Malerei Hodlers waren fast ohne Ausnahme in den Niederungen subalternen Vertennens geblieben. Der Ruhm, um den eine andere Partei und eine andere Zeit für ihn ebenso heftig geworben hat, war in den seltensten Fällen aus einem kritischen Erkennen des Werts seiner Leistung hervorgegangen. Das entscheidende Wort über ihn ist bis jetzt kaum irgendwo gesagt. Unter den Versuchen positiver Würdigung hat ein bekanntes Buch des gefallenen Fritz Burger den Namen Hodler mit dem Namen Cézanne kopuliert. Es hat damit dem Künstler den Platz auf dem einen von zwei Gipfeln einer Epoche anweisen wollen. Auf solche Weise wurde Hodlers Bedeutung überschätzt. Das Urteil über sie wurde zugleich verwirrt: nicht nur

das Höhenmaß, sondern auch die Breite, die Tiefe, die gesamte künstlerische Wesentlichkeit Hodlers wurde durch diese unmögliche Verbindung aus dem natürlichen Blickpunkt geschoben. Die Doppelheit hätte nur heißen können: Cézanne und Marées.

So ist mittelbar bereits angedeutet, wo die nicht nur zeitgeschichtliche, sondern auch absolute Schwäche im Auftreten Hodlers lag. Sie lag in dem Verzicht Hodlers auf die Entwicklung seiner großgestimmten Absichten aus dem tausendfältigen Reichtum der malerischen Überlieferungen, den die gesamte europäische Kunst von Delacroix bis über die Neoimpressionisten hinaus entfaltet hatte. Ihn preiszugeben war ein Fehler, besaß man nicht einen irgendwie gearteten, aber vollen Ersatz. Die Dinge waren dahin gekommen, daß man die unvergleichliche malerische Kultur unserer Region und Zeit, in der ein Jahrhundert (und ein Reigen von abendländischen Jahrhunderten) kostbare Besonderheit erreicht hatte, nicht so stracks verlassen konnte, ohne die besten Möglichkeiten unserer Kunst überhaupt zu gefährden. Es ist notwendig, dies zu begreifen. Aus den malerischen Bedingungen einer durch lange Überlieferung gezüchteten Kunst konnte ein einzelner, auch ein größerer, in Hodlers Tagen kaum heraustreten, ohne Schaden zu nehmen und Schaden zuzufügen. Dies ist es, was gegen die Verarmung der Malerei im Werk Hodlers gesagt werden muß.

Verläßt man nun den Geltungsbereich dieser ersten Grundfrage, um die man bei einer Würdigung Hodlers nicht herumkommt, so erhebt sich daneben unmittelbar eine zweite, die nicht minder wichtig ist. Hodler ist nicht nur von dem verzweigten Reichtum und der sättigenden Fülle des Malerischen, wie es bei Delacroix, bei Marées, bei Leibl, bei den Impressionisten tragend vorhanden ist, zum Kontur und zum Kolorieren übergegangen. Derselbe Künstler, der durch den Verzicht auf das Malerische — jenen für unsere abendländische Sphäre schließlich unmöglichen Verzicht — den monumentalen Stil zu erreichen hoffte, hat die Elemente des monumentalen Stils, zu denen er auf diesem Weg selbstverständlich irgendwie gelangen konnte und mußte, dadurch in Frage gestellt, daß er mit dem graphisch-illustrativen Monumentalmittel einen trotz allem relativ naturalistischen Formenbau errichtet. Der Kunstbürger sah zwar in diesen Figuren den Antichrist alles Naturgemäßen. Aber wo und wann wäre er nicht überhaupt so eingestellt gewesen, sofern er irgendeine ungemeine Bewegung künstlerischer Kraft mit

seinem eigenen Dasein verglich? Je mehr wir aber historisch von dem figurativen Typus Hodlers abrücken, desto weniger will uns die Gebärde und Form seiner Gestalten als jene Überwindung des Naturalistischen bedünken, die nach der Meinung seiner Anhänger den großen Gewinn seiner Sendung ausmacht. Die Biegung seiner Gestalten ist von einem gotischen Drang geleitet. Aber die vollendete Form und Gebärde kann bei ihm darum noch nicht Gotik genannt werden; der Spitzbogengeist seiner Kunst ist von außen her eingeleitet und setzt eine stark naturalistisch aufgenommene Welt von außen her in Bewegung. Diese Feststellung zielt — unnötig fast, dies eigens zu sagen — keineswegs etwa auf persönliche Gesinnung des Künstlers, sondern lediglich auf sein objektives künstlerisches Vermögen.

Allein konnte Hodler als Nichtmaler und — erlauben wir uns mit allen stillen Einschränkungen immerhin das Wort — als Naturalist sich nicht auf Überlieferungen berufen? Ein Debatter führte zu Hodlers Gunsten eines Tages jene große Konstellation ins Feld, die von David bis zu Ingres und Feuerbach reicht. Man könnte etwa Cornelius und Genelli hinzufügen. Aber es sollte gefühlt werden und wird eines Tages voll gefühlt sein, daß dieser Vergleich nicht trägt. Er trägt im einzelnen nicht, weil die genannten Meister ein unvergleichlich feineres Verhältnis zur Malerei und zur Farbe haben; er trägt nicht, weil ihre Linie größeren formalen Eigenwert hat als die Hodlers. Aber der Vergleich trägt auch aus einem dritten Grunde nicht, und damit wird — nicht leichten Herzens — ein drittes Grundargument gegen Hodler ausgesprochen: die Genannten repräsentieren überhaupt eine unvergleichlich feinere künstlerische Kultur im ganzen. Was an Hodlers Werk vielleicht am schwersten ertragen wird, das ist der Mangel an verfeinerter formaler Kultur.

So steht letzten Endes die Frage auf, ob Hodler die Kraft war, um die kühne Idee zu verwirklichen, die ihn umtrieb und emporwarf? Die Idee: unserem Jahrhundert und Lebenskreis zu geben, was vordem der alte Orient, die romanische und die gotische Kraft ihren Zeiten und Welten gegeben haben. Es scheint nicht möglich, daß die Frage bejaht werde: bejaht man sie, so könnte es nur mit einschneidenden Vorbehalten geschehen.

Wie man indes zu ihm stehen mag: weder die Größe seines Gedankens und Willens noch das Außergewöhnliche der künstlerischen

Unlage kann in Zweifel gezogen werden. Und auch nicht die Wahrheit, daß in ihm ein tiefer Drang der Zeit nach Größe und Ewigkeit — allen Erfolgen zum Trost — einen Märtyrer gefunden hat.

Der gotische Gedanke ist in der Zeit weit verbreitet. Die gotischen Italiener steigen in der Schätzung. Halb klassizistische Maler wie Girieud empfangen von den alten Sienesen gotische Elemente. Karl Caspar erhebt sich an Giotto und am Greco. Hoetger und Lehmbruck sind von der Cathedralplastik des Mittelalters beeinflusst. Freilich unterscheiden sich die Talente sehr. Hoetger ist ein völlig äußerliches Talent, das sich dem Beispiel Rodins und Meuniers so leicht einschmiegte, wie es sich jetzt den gotischen und den ostasiatischen Vorbildern anpaßt. Lehmbruck war eine unendlich viel gebiegenere Kraft.

Lehmbruck. Von ihm war viel, war sehr viel zu erwarten. Aber nicht genug, daß der Krieg unter den jüngeren Künstlergeschlechtern gewüthet hat; daß führende Begabungen der Zeit, wie Weißgerber, Marc, Macke, als seine Opfer fielen. Krankheit — eine Pest, ein schwarzer Tod unserer Jahre — nahm den innigen Seehaus von uns. Jählings endete Lehmbruck zwischen Krieg und Frieden durch Gift, das ihm irgendeine Verzweiflung der Zeit in die Hand gab: inmitten der jüngeren Bildhauer nicht bloß Deutschlands, sondern der Epoche eine überragende Gestalt. Der Antrieb zur That scheint außerhalb künstlerischer Nöthe aufgestanden zu sein: in unmittelbar menschlichen Dingen. Könnte das Schauerliche, das ihn überfiel, das uns überfällt, damit gemildert scheinen — oder ist nicht das Unheil nur ärger? Denn war er nicht mit seiner Kunst und Kraft im Streit auf Leben und Tod, so riß das Ereignis einen der wunderbarsten Flügel herab, die junge Kunst unserer Tage unternehmen durfte. In der That: dieser Bildner schien wie kaum ein anderer unter den noch Wachsenden der Zeit — wer wäre zumal in diesem Augenblick neben ihm sogleich zu nennen? — von jenem Glück der Künstler gesegnet, das zwar auch Schmerzen, aber darüber hinaus aufblühende Vorstellung und schier göttlich angewehtes Gelingen schenkt. Doch wo und wie immer dieser Tod sich verschworen hat: unüberwindbar bleibt die Idee, daß individuelles Verhängnis auch hier Theil von der Tragödie des Zeitalters sei, in der die persönlichsten Sorgen vom allgemeinen Elend geführt zu sein scheinen.

Lehmbruck — dieser Name steht in den Büchern jüngster Kunst. In so vielen Ausstellungen war eine Figur von ihm Zuflucht für den, dessen heiße Liebe zum Recht des Neuen im einzelnen Fall oft vergeblich bemüht war, aus vollem Herzen Ja zu sagen. Zwischen Fragwürdigen, die nur Argenten neuer Richtung waren, aber nicht Künstler von neu treibendem Geblüt, standen und knieten, neigten sich und hoben sich die hohen und hageren und dennoch, ach, so sinnlich gewölbten Frauen dieses Bildners. In seinem Bereich war es möglich, von Herzen zu bejahen. Dies war, was von neuer Kunst erwartet wurde. Dies war gültiges Beispiel. Nicht selten das Beispiel. Lehmbruck — das war, das bleibt noch neue Regung der in Bildwerken sich aufwerfenden Erde nach dem Verwelken der Klassik. Ideale einer Bildnerie, die aus der Renaissance kam, waren Hülsen geworden. Lehmbruck fand mit tiefem Instinkt des Plastikers eine Deutung des neuen Zustandes. Sein Werk wurde für unser Leben und Leiden und für die Abmessungen unseres Lebens, was die Gotik für Menschen vollerer Jahrhunderte gewesen ist. Wahrlich nicht so, daß er einer jener Imitatoren des Gotischen geworden wäre, an deren Mittelmäßigkeit, Armut, Haltungslosigkeit wir Überfluß haben. Gotisches wohnte diesem Künstler inne: ein Eigenes, von ihm Erdachtes. Wohl: er stand nicht außerhalb des Stromes. Minne und andere waren vorangegangen. (Von Rodin und den Pariser Jahren nicht zu sprechen.) Aber ich wußte nicht, wem unter allen Verwandten man den Preis zuerkennen dürfte — wenn nicht auch ihm.

Unsere Zeit war des Rationalen, des Endlichen, Monistischen und schließlich immer mehr (auch dies sei einmal gesagt) der Auskunst oder Verlegenheit des Klassizistischen von Herzen müde. Neu begann die Idee der Unendlichkeit. Lehmbrucks Figuren sprießen. Sie ziehen sich in Jenseitiges empor. Unabsehbar werden ihre Längen. Breiten und Massen werden schmal, hoch, verwandeln sich himmelwärts. Leiber der Menschen werden Geist. Brust, Rücken, Hals und Glieder werden Gebete. Nicht nach Literatenweise. Alles geschieht mit den Mitteln der Plastik, bleibt dicht. Alles ist bildnerische Form und nichts als Form.

Haben wir Spätlinge, wir Verwirrten und Überlasteten noch Originales zu tun, das dem ungeheuren Erbe alter Kathedralfiguren entgegenpulszt, dann sahen wir im Werk Lehmbrucks ein bewegendes Kapitel dieser Originalität.

Der Bildner starb in seinem neununddreißigsten Jahre. Er war von Quisburg gekommen. Er hat in Paris und Berlin gearbeitet und drüben wie im Vaterland den Dank der Zeitgenossen gehört.

In diesem Zusammenhang darf Klimt mit seiner Deszendenz nicht vergessen werden. Sein Talent ist äußerst fein, äußerst verwöhnt und sehr hysterisch. Man sollte ihn in erotischen Zeichnungen studieren und wohl nirgendwo sonst. Er hat eine Durchbildung der sexuellen Lyrik, die zwar an die fabelhafte Objektivität der Japaner nicht heranreicht, aber doch ein Höchstes an Pflege der Inbrunst bedeutet. Im äußersten Maß fatal sind seine großen dekorativen Versuche, zum Beispiel die Gemälde, die für die Wiener Universität gemacht waren. Man geht nicht mit den Bürgern, die über ihre stumpfsinnigen Hemmungen nicht hinwegkamen, als diese Bilder erschienen. Aber es ist trotzdem objektiv ein Glück, daß sie nicht an den gedachten Platz gelangten. In zehn Jahren würden sie aller Welt, auch ihren Liebhabern unerträglich geworden sein: und zwar deswegen, weil sie nichts sind als eine subtilisierende Kunstgewerbliche Hysterie. Die Reize dieser Bilder sind geschmäcklerisch. Ihre Sinnlichkeit ist dünn, aber nicht geistig; ihre Idee ist blaß, aber nicht metaphysisch. Ihre dekorative Gesamtform ist ein Kunststück linearästhetischer Empfindsamkeit, psychologischer Ornamentik, hysterischer Kalligraphie. Je nun — es gibt Leute, denen das liegt, und ihnen sei die Freude nicht verdorben. Objektiv liegen die Dinge so, daß das Höchste, was auf dieser Linie überhaupt erreicht werden kann, die Graphik Beardsleys ist — wenn man es nicht vorzieht, sich mit den Japanern zu begnügen. Von Malerei ist bei Klimt nichts mehr zu sehen. Er macht aus allem, was er hervorbringt, schließlich doch am ehesten etwas Kunstgewerbliches. Die Passion, die in den Linien ist, darf darüber nicht täuschen. Die Malerei ist dabei unmöglich, die Farbe lediglich ein Stimmungsakkord. Elemente starker malerischer Kultur sieht man bei Kokoschka, in dem überhaupt immer mehr eine der bedeutendsten Potenzen unserer Zeit auszureifen scheint. Seine Neugotik hat bei aller Betonung der Krampflinie das malerische Mittel nicht eingebüßt.

Klimt ist 1918 gestorben. Mit ihm verschwand eine der bemerktesten und umstrittensten Erscheinungen der zeitgenössischen Wiener Kunst. Der 1862 bei Wien Geborene entwickelte seine ausgesprochen dekorative Begabung in gemeinsamer Arbeit mit

seinem Bruder Ernst, der in den Theatern von Reichenberg, Fiume, Karlsbad, im Burgtheater und anderwärts Vorhänge, Decken, Treppenhäuser zu schmücken hatte. Der graphisch-kunstgewerbliche Akzent der Kunst Gustav Klimts mochte von der Seite des Vaters her beeinflusst sein: der Vater war Graveur. In ihrer vollkommenen Ausbildung wurde die Kunst Klimts eine sehr eigentümliche und unverkennbare Mischung aus kunstgewerblichen, dekorativen, lyrischen, symbolischen, zeichnerischen und empfindsam-koloristischen Stilelementen. Die Verbindung dieser Elemente wurde dadurch noch komplizierter, daß sie, an sich selbst eklektisch, mit englischen und orientalistisch-erotischen Überlieferungen Berührung suchte. Klimt ist ohne die Präraffaeliten und ohne Aubrey Beardsley nicht vorzustellen und hat deutlich auch die Schule der japanischen Holzschnneider durchgemacht oder durchzumachen versucht. Zu den japanischen Einflüssen gesellen sich merkliche slawische Einflüsse: die Nähe des Balkans macht sich fühlbar — in der Farbe, in der Prunkhaftigkeit, in der Primitivität (die bei Klimt allerdings westlich, fast sagt man angloman überspitzt ist), in der Sinnlichkeit (deren Orientalismus in dieser mitteleuropäischen Anwendung freilich zu einer sensiblerbewußten Großstadt-Erotik verdünnt erscheint). Es entstanden sehr zivilisierte Ornamente von raffinierter erotischer Reflexion, in denen der stark naturalistische Einschlag der neunziger Jahre und auch des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts trotz aller stilistischen Kalligraphie der Lineamente und Farbflächen nicht restlos in Formales aufgegangen ist. Klimt wurde in dieser seltsamen, für uns zeitlich wie örtlich fremdartigen Zusammensetzung als eine der charakteristischsten Figuren des Wiener Sezessionismus empfunden — ob mit Recht oder Unrecht, stehe dahin. Sicher ist, daß der Wiener Sezessionismus in seiner Blütezeit eine stärkere Exzentricität im Sinne Klimts liebte als unsere Sezessionen.

Freilich sind die meisten Gotiker der neuen Zeit im ganzen mehr Symptome als Faktoren der Zeit. Das gilt auch von Minne, dem etwas überschätzten belgischen Neugotiker. Alle bedeutenden Belgier der Gegenwart hatten ihre gotische Periode. Aber während Verhaeren und Meunier darüber hinauswuchsen und das Passionierte der Gotik in einem ganz auf die Gegenwart gestimmten Leben wieder entdeckten, ging Minne mit wörtlicherem Verständnis zu Werke. Er profilierte in seiner Plastik die Dinge sehr fühlbar mit subjektivem Stilwillen aufs Gotische, während das

Gotische, die Litanei, das Kyrie eleison bei dem Dichter Verhaeren objektiv, ungewollt aus dem Gefühl für die eigene Zeit hervorbrach. Minne ist ein sehr feines Talent; und zu den echten Neugotikern darf man ihn füglich zählen. Sein gotisches Gefühl ruht tief in seiner Seele. Aber das hindert dem Werk gegenüber doch nicht den Eindruck einer gewissen Affektation, einer gewissen Künstlichkeit. Das liegt kaum an der Gesinnung. Es liegt wohl einfach an dem Talent, das nicht die Kraft einer vollkommen originellen Anschauung besitzt und darum den Beziehungspunkt allzu deutlich in vorhandenen Gütern der Überlieferung sucht.

Das ist überhaupt die große Frage der Zeit: die Erneuerung des Klassischen und mehr noch der Gotik gleichsam ohne einen subjektiven Stilgedanken. Stilideen können zwar nie ganz subjektiv sein. Das gibt es nicht. Immer steht die Zeit dahinter. Aber die Ausführung einer Zeitnotwendigkeit kann ins Subjektive verkleinert oder ins Objektive erweitert werden. Nur da, wo die Renaissance der Gotik, fern von aller Geschmäcklerei und Stilsucht, objektiv aus der Zeit herauskommt, kann sie zuverlässig sein. Daß dies eines Tages geschehen wird, ist sicher. Man könnte auf die neuen Strömungen der Literatur verweisen: auf Paul Claudel und alle die Neugotiker des Gefühls und des Wortes. Aber es gibt tiefere Garantien. Sie liegen in dem dialektischen Rückschlag gegen die naturwissenschaftliche Kultur des 19. Jahrhunderts: in dem Bedürfnis nach neuer Romantik und neuer Religiosität. Sie liegen in der Sehnsucht der Zeit nach einem neuen Dualismus. Sie liegen endlich ganz besonders in den kollektivistischen — fast sagt man gotischen — Tendenzen der Gesellschaft. Sie liegen, so unmöglich das aussieht, in der materialistischen Politik der Masse. Die Masse treibt materialistische Politik, weil sie eine Organisation der materiellen Existenz will, die uns möglichst rationell und möglichst rasch der Sphäre der ökonomischen Notwendigkeiten enthebt und unsere Energie möglichst rasch den geistigen Angelegenheiten zuleitet. Die Konsequenz eines richtig begriffenen Sozialismus ist eine neue, unerhörte Geistigkeit — eine neue Religiosität. Im Mittelalter gab es Ähnliches, weil damals der ökonomische und soziale Apparat aufs Positivste geordnet war. Nur wo, wie noch gegenwärtig, die Sorge um die materielle Existenz alles verzehrt, ist Religiosität unmöglich. Sie ist möglich, wo Luxus möglich ist. Luxus ist möglich, wo das Ökonomische irgend-

wie rationell organisiert wird. Das ist unser Verhältniß zum Mittelalter. Das ist die historische Parabel der kommenden kollektivistischen und religiösen Gesellschaft. Sie wird vermutlich gar nicht christlich sein. Sie wird eine neue Religion aus sich produzieren, und dann erst werden Mensch und Kunst wieder ihre höchste Bestimmung erreichen — die Überschwenglichkeit des Lebensgefühls, das zum Himmel greift.

Dreizehntes Kapitel

Vom Impressionismus zum Expressionismus

Seit dem Ende der achtziger Jahre mehrten sich in Frankreich, seit der Jahrhundertwende in Deutschland die Anzeichen, daß ein Rückschlag gegen den Impressionismus in Vorbereitung war. Zwar war es irrig, den Impressionismus kurzhin als eine rein naturalistische Stufe der Entwicklung abzutun. Der Impressionismus hatte die Bedeutung eines Stils gehabt. Aber das subjektive Bewußtsein der Jungen erlebte den Impressionismus als etwas Naturalistisches und war entschlossen, ihm einen positiven Stil gegenüberzusetzen. In Frankreich bekämpften die Neoimpressionisten, die Neuklassiker und die Neugotiker, vor allem aber Cézanne, van Gogh und Gauguin das Moment der Improvisation im Impressionismus. Sie bekämpften das Raschlebige und fast Zufällige an ihm. Sie bekämpften das Nervöse seines Wesens. Sie setzten ihm eine geordnete Kunst gegenüber — stellten dem labilen Gleichgewicht der impressionistischen Kunst eine Kunst von stabilem Gleichgewicht entgegen. Die impressionistische Malerei schien ihr Gesetz in der objektiven Natur der Erscheinungen zu haben; sie schien sich nach dem Gegenstand zu richten. Zwar hatte man bei dem Auftreten des Impressionismus gerade festgestellt, daß die Natur nicht so aussehe, wie der Impressionist sie male. Aber das vergaß sich; und schließlich hatte man keine so hartnäckige Unschuldbildung mehr wie die, daß er zu natürlich male. Dem naturalistischen Motiv im Impressionismus stellte man nun den Gedanken souveräner künstlerischer Verfügung über die Dinge entgegen. Man verzichtete ausdrücklich auf die Natur. Man bezeichnete die Kunst als einen Akt der formgebenden Willkür. Man verzichtete auf das Empirische, das im Impressionismus ohne Zweifel vorhanden war, und begehrte, gleichsam erfahrungslos zu malen. Und endlich — dies hing mit dem anderen zusammen — tritt man gegen das Moment der Ent-

wicklung, das im Impressionismus vorhanden zu sein schien: genauer gesagt gegen die Verkörperung des Entwicklungsprinzips, das im Zeitalter Darwins und des Darwinismus die Welt beherrschte. In der Tat verkörperte der Impressionismus einen Zustand der Erscheinung, der eine fortgesetzte Selbstveränderung zu enthalten schien. Das impressionistische Bild war im Grunde genommen keinen Moment mit sich eins. Es differenzierte fortgesetzt neue Erscheinungen aus sich heraus, erzeugte einen Moment aus dem anderen, verbreitete sich in seiner stark vibrierenden Bewegtheit gleichsam über mehrere Augenblicke der Entwicklung einer Erscheinung. Das Eigentliche am impressionistischen Bild war das Schwingen von Pol zu Pol, die immanente Unruhe, der bis zu den feinsten Folgerungen durchgearbeitete Gedanke der Veränderlichkeit. Diesem Gedanken, dieser künstlerischen Fixierung des „Flusses der Dinge“, des Evolutionsprinzips setzte nun die neue Bewegung einen ganz anderen Gedanken gegenüber: den Gedanken eines neuen Stillstands, ja einer neuen Konventionalität, den Versuch einer gewissen Endgültigkeit in der Fixierung der Erscheinungen. Man hatte das Vibrieren des Bildes satt. Man haßte die feine Zweideutigkeit des Impressionismus, der mit dem alten Heraklit zu sagen schien: „Alles fließt und du kannst nicht zweimal in denselben Strom hineinsteigen.“ Es läßt sich kaum ein besseres Wort finden, wiewohl es mißverstanden werden könnte: die neue Bewegung entstand, um just gegen den Begriff der Bewegung zu kämpfen — sie wollte einen neuen Konservatismus. Sie wollte die Ruhe und das Feste, das Ausgeschwungene und das Einfache, das Systematische und das Positive. Und sie wollte das Geistige im Gegensatz zu den Erregungen des Impressionismus, die sich auf die Peripherie des menschlichen Organismus bezogen, auf Neshaut und Fingerspitzen.

So fand die neue Malerei ihren neuen Weg. So fand sie ihn vor allem bei Cézanne, van Gogh und Gauguin. So fand sie ihn bei dem größten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts: bei Marées. Wenn man irreale Dinge überhaupt sagen kann, so könnte man getrost behaupten, daß es Marées ein Leichtes gewesen wäre, sich die Kultur impressionistischer Malerei anzueignen. Was er bei Steffek begann, hätte sich zu einer Malerei im Sinne Liebermanns durchbilden lassen: die Vitalität des Meisters war nicht etwa zu schwach, sondern zu stark dazu, und lediglich

darán lag es, wenn Marées nicht ein großer impressionistischer Maler geworden ist. Bei ihm ruhte der Stil nicht wie bei Degas in einer erlauchten mathematischen Kalkulation, die den Impressionismus unmerklich in einen neuen Klassizismus hinüberführt; sondern bei ihm ruhte der Stil so tief und bei ihm war er etwas so Ausschließliches, Selbständiges und von vornherein im Prinzip so Fertiges, daß Impressionistisches überhaupt in keiner Weise mehr in Frage kam. Bei Degas wird man auch seinen erhabensten Sachen gegenüber nie ganz das Gefühl des Feuilletons los. Marées dagegen ist ohne Pointe. Er ist einfach Stil. Das ist es, was die neue Kunst werden sollte. Sie ist es gewiß nicht in allen Einzelfällen geworden; sie ist es sogar in den allerwenigsten geworden. Die objektive Notwendigkeit der neuen Stilentwicklung verkörpert sich nur selten rein im schaffenden Subjekt. Dem Einzelnen gerät das Problem der Zeit leicht zur subjektiven Affektation, zur Pose oder wenigstens zur bewußten künstlerischen Gebardung. Degas ist einigermassen der Klassiker dieser Gefahr.

Von hier aus gewinnt man zu den Künstlern, die der keimenden expressionistischen Bewegung zum Trotz in impressionistischer Anschauung verharren, zunächst ein gewisses Sympathieverhältnis. Die Namen, die als Beispiele genannt werden, sind lediglich Beispiele. Es wäre nicht schwer, diese Beispiele zu häufen; aber solange sie nicht viel mehr sind als Illustrationen zeitgenössischer Entwicklungstendenzen, solange sie also nicht oder noch nicht restlos im eigenen Wert ruhen, ist eine gewisse Willkür der Nennung berechtigt. Was etwa Waldemar Rösler oder Kardorff malt, was die rheinischen Impressionisten um te Peerdt hervorbringen und was mit zögernder Langsamkeit den Grenzen des Expressionismus zuschreitet wie die Malerei Hofers: das alles ist mehr oder minder die Kunst interessanter Epigontalente, hat aber den angenehmen menschlichen Ton natürlicher Notwendigkeit in einem Maß, daß man von den neuesten Dingen manchmal nicht ungern zu diesen reservierteren Elementen der Zeit zurückblickt. Sieht man weiter, wie etwa te Peerdt noch heute die Probleme des Impressionismus theoretisch zu Konsequenzen durchdenkt, die noch nie formuliert worden sind, so fühlt man, daß auch Dinge zur Zeit gehören, die ein voreiliges Urteil kurzhin wegstreicht. Und schließlich bleibt als letzte wichtige Entscheidung das positive Talent, das sich im einzelnen Werk bewährt: einerlei, welchem Kunstkreis das Werk angehört. Bilder

werden schließlich nicht gemalt, um Entwicklungsgeschichte zu sein. Sie werden gemalt, um als Taten einzeln und gleichsam außerhalb der Zeit angeschaut zu werden. Nicht die Rubrik, sondern der Talentwert entscheidet. Die Zahl der Künstler, die noch heute aus impressionistischen Überlieferungen etwas Lebendiges und Entwicklungsfähiges zu machen wissen, ist beträchtlich: und es fällt auf, daß unter diesen Künstlern die Talente besonders zahlreich sind. Noch glauben Künstler an die Traditionen Monets, Sisleys, Pissarro's. Diese Künstler bringen sehr feine Landschaften hervor. Sie sind nicht wörtlich Monet; aber sie bleiben in den Grenzen seiner grundsätzlichen Anschauung. Es wäre Überwitz, Künstler in ein neues Zeitschema zu pressen, wenn ihre Natur sich organisch nur oder zunächst nur in einer Anschauung ausleben kann, die schon länger im Grundsätzlichen feststeht als die neuen Schemata.

Es ist begreiflich, daß der folgerichtige Impressionismus die Landschaft bevorzugte. Die Landschaft ist das eigentliche Symbol des Natürlichen. Sie mußte darum den naturalistischen Neigungen des Impressionismus entsprechen. Die jüngeren Impressionisten sind mit Vorliebe Landschaftler; man könnte noch Namen von hoher Qualität anreihen, die der Landschaft zugekehrt sind, etwa den Namen Vlaminck, der freilich auch schon viel weiter trägt. Die Porträtisten sind verhältnismäßig selten.

Das Landschaftliche mußte weiterhin nicht bloß den auf das Natürliche gestimmten Neigungen des Impressionismus gemäß sein, sondern auch den zeitgeschichtlichen Neigungen dieser Kunst zum Relativismus und zu einer trotz aller Feinheit der farbigen und der Lichtunterscheidungen nivellierenden Anschauung. In der Welt des Impressionismus bezieht sich eins aufs andere und alles aufs Ganze — auf das impressionistische Niveau. Das Ganze ist differenziert; aber nichts hebt sich heraus als eben das Ganze — niemals das Einzelne. Wo die Figur überhaupt gesehen wird, geht sie in den impressionistischen Bildzusammenhängen einfach unter; sie wird aufgesaugt. Die Figur ist nichts, ihr Verhältnis zur Totalität des impressionistischen Bildes alles. Es ist klar: wenn die Entwicklung weitergehen wollte, so mußte ein dialektischer Rückschlag die Freisetzung des Einzelnen und der Figur bringen. Nicht in dem Sinn, daß der Bildzusammenhang, den der Impressionismus unvergleichlich betont hatte, aufgegeben würde; wohl aber in dem Sinn, daß die unzähligen Fäktelungen der

impressionistischen Malerei, in denen die Persönlichkeit der Erscheinung geradezu verschwunden war, sich streckten und daß die Erscheinung breit und aktiv wieder aus ihnen hervorträte.

Das geschah nicht sofort in der Art, daß die Figur des Menschen nun wieder als Figur zum Thema der Malerei wurde. Allein das wäre auch gar nicht das Wesentlichste gewesen. Das Notwendige war zuletzt nur dies, daß die Erscheinung aus der Verzwicktheit der impressionistischen Anschauung hervorkam und eine neue lapidare Front gewann. Das war wohl die eigentlichste Aufgabe des Expressionismus. Man hat die Begriffe Impressionismus und Expressionismus zumeist anders in Gegensatz gestellt. Man sagte, der Impressionismus sei eine passive Kunst, da es sich für den impressionistischen Künstler wesentlich darum handle, mit dem Nervenapparat die feinsten Beugungen des Eindrucks zu registrieren, während der Expressionismus eine aktive Kunst sei, da er nicht von einem wesentlich empfangenden Sensualismus, sondern von einem produktiven, unempirischen, gleichsam a priori aus sich selber schöpfenden Idealismus ausgehe. Man sagte, der Impressionismus habe sein Zentrum in dem durch den sinnlichen Eindruck ins Bewußtsein getretenen Objekt, der Expressionismus dagegen habe sein Zentrum in dem durch den idealen Ausdruck in die Welt projizierten konstruktiven Geist, in der geradezu erfahrungslos schöpferischen Einbildungskraft, die nun Formen spekulativ erfinde, wo früher das Bewußtsein von der sinnlichen Impression, von der impressionistischen Erfahrung, mit einem Wort von der Außenwelt abhängig gewesen sei. Diese Gegenüberstellung enthält gewiß sehr wichtige Wahrheiten, und es ist unmöglich, ohne diese Wahrheiten auszukommen. Aber sie sind ebenso sicher mit philosophisch wie historisch Falschem durchsetzt, und die Frage wäre erlaubt, ob es wirklich wahr ist, daß der Impressionismus eine so absolut inaktive Kunst sei. Es könnte wirklich sein, daß die impressionistische Anschauung so, wie sie bei ihrem ersten Auftreten als eine Willkürlichkeit angesehen wurde, künftigen Geschlechtern als eine Hyperbel willkürlicher, das heißt frei produktiver Anschauung erschiene. Es ist mitunter gut, sich darauf zu besinnen, daß man das Gewisseste sagt, wenn man einfach die sichtbaren Formunterschiede konstatiert und nicht mehr.

Erübner hatte angefangen, die impressionistische Anschauung auf eine breitere, lapidare Malform zu bringen. Sein bekanntes



Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf

Henri Rousseau: Zollstation



Nach Originalaufnahme von Great Railway Bridge, London

Great Railway Bridge: London

Farbenhierarch war vielleicht der Anfang einer aus dem Komplizierten ins Lapidare überföhten, dennoch in keinem Zug banalen Anschauung. Von hier aus begann, wenn auch ohne spezielle Schulzusammenhänge, rein zeitgeschichtlich, die Verbreiterung der farbigen Fläche und die Verstärkung zugleich. Ein Beispiel statt anderer: Püttner. Er ist höchst ungerecht unterschätzt. Den vagen Dekorationen der „Scholle“ zuliebe, der er zum Unglück eine Zeit lang angehörte, wiewohl es Leute wie Fritz Erler, Eichler und Münzer sind, die das Odium der Firma allein tragen müßten, hat man seine besondere Qualität einfach ignoriert, und so geschieht es, daß er im öffentlichen Bewußtsein an dritter oder vierter Stelle steht, obwohl ein Puppenstillleben von ihm hundertmal mehr wert ist, als die leer gespreizten Kurhausfresken, mit denen Erler in Wiesbaden in zehn Wochen ungefähr ebensoviel Wände zugestrichen hat, während die Kritiker dabeistanden und faselten, Erler habe den „Frühling“ neu erschaffen und sei überhaupt bloß mit Feuerbach und — Böcklin zu vergleichen. Püttner ist ein Maler von hoher Kultur. Der Impressionismus ist hier als pure Malerei systematisch zu den letzten Konsequenzen getrieben. Die plastische Struktur wird hier planvoll und mit bewußter Einseitigkeit in ein flaches Schema sublimierter und gleichmäßiger Farbenquadrate aufgelöst. Hier ist intensive Anschauung, wo die Leute um Erler sich mit einer phrasenhaften und obendrein kunstgewerblichen Rhetorik begnügen. Püttner sucht mit Glück einen malerischen reduzierten — nicht wie die „Scholle“ einen öden kunstgewerblich-plakatmäßigen — Stil; er gewinnt ein Endresultat, das zu einer gewissen Sicherheit und Ruhe führt. Er hat das Allzudifferenzierte des Impressionismus überwunden und ein Schema vollendet, das nicht mehr mit unendlichen Dezimalstellen, sondern mit ganzen Zahlen arbeitet. Befäße Püttner eine härtere Natur, ein so diszipliniertes Gefühl wie Trübner, so wäre er in seinem Wollen vollkommen. Es ist aber eine gewisse Unsicherheit in seiner Anschauung, die ihn hemmt, das Letzte zu sagen. Es handelt sich nicht um ein „Nichtzeichnenkönnen“. Es handelt sich um ein gewisses Wanken der Anschauung überhaupt, um eine gewisse ängstliche Bescheidung. Ähnlich handelt es sich bei Feldbauers nicht gemeiner Malerbegabung um eine ewig ungelöste Problematik, um ein Niefertigwerden. Das ist menschlich und künstlerisch eine sehr wertvolle Haltung. Allein im Werk, so wie es losgelöst vom Persönlichen sich darbietet, ist es natürlich

ein Negativum. Es fehlt an einem letzten Antrieb; es fehlt an einem letzten freien, alles zusammenfassenden Aufschwung, der die eigentliche Bedeutung gäbe. Vielleicht handelt es sich um eine Tragik aus dem Milieu. Vielleicht nennt man die beiden deshalb. Wer weiß, was diese reinen Münchner unter anderen kulturellen Verhältnissen geworden wären? Das Problem ist gesehen und es ist höchst formal, aber es ist nicht restlos in bedeutende Tat übersezt. Höchst wahrscheinlich, daß gerade das Problem dieser Künstler viel mehr aktuelles Problem der Zeit ist als man gemeinhin denkt. Die beiden halten sich, jeder für sich allein, von allen Rubriken fern, die an Mode gemahnen könnten. Sie verkrampfen sich lieber in ihrer persönlichen Entwicklung als in einer allgemeinen Bewegung. Es fehlt ihrer Kunst zumal die zeitgenössische Wendung ins Metaphysische. Ihre Anschauung ist materiell im Sinn der schönen Farbe und der reinen Malerei. Sie wissen sich nicht anzuschließen; sie sind ihrer Aufgabe hingegeben. Sie entbehren des didaktischen Talents und entbehren des Wortes. Sie fühlen sich dauernd als Schüler ihrer eigenen Sorgen. Sie sind Talente, die sich mit ihren fast einsiedlerischen Instinkten absondern. So sind auch sie ein typisches Kapitel der Zeit. Auch Christian Rohlfz ist einer von denen, die der Logik der Farbe in mönchischer Absonderung nachgehen. Der seltsame Mann hat die Öffentlichkeit nie anzusprechen gewußt. Er hat im Zeichen des Impressionismus begonnen, dann als einer der wenigen deutschen Neoimpressionisten wie Stremel und Baum den Impressionismus zu regulieren versucht, dabei wohl seine besten Werke — Bilder wie den Patroklosturm in Soest — gemalt und neuerdings angefangen, etwa im Sinn Hölzels oder Randinskys in ganz breiten und ganzen starken Farbenflächen von strengen Kraftproportionen zu malen. Aber nie hat sich dem wortkargen Mann das Malen in ein Manifest oder in ein lehrhaftes Programm übersezt. Hölzel hat didaktisches Talent. Seine didaktische Begabung bedeutet seinen eigentlichen Wert. Randinsky — wenn man seine unvergleichlich höhere Begabung in diesem Zusammenhang nennen darf — hat eine spekulative Art. Sie sprechen im Wort aus, was sie wollen — was die Zeit will. So kommen sie auch als Maler leicht zu abstrakteren und radikaleren Äußerungen. Sie bringen eine grundlegende theoretische und praktische Formulierung der Verhältnisse der Farben zueinander — der Farben, die über den Impressionismus und über den Neoimpressionismus hinausgewachsen und im Lauf einer

großen malerischen und koloristischen Entwicklung breite Elemente geworden sind.

Bei Randinsky kommt freilich noch eine neue Ausdrucksfunktion der Farbe hinzu: sie selber und ihr Verhältnis zur anderen Farbe ist eben die Versinnlichung eines bestimmten psychologischen Selbsterlebnisses. Die anderen, Früheren wollen einfach das materielle Wohlverhältnis der Farben und reflektieren nicht über psychische Parallelen. Sie sind Sensualisten. Randinsky ist Spiritualist. Darum ist er naturgemäß weit weniger Maler im alten Sinn. Das Malen ist ein sinnlicher Genuß, eine materialistische Gebärde. Wo theoretische Reflexionen über Farbenverhältnisse und die psychologischen Analysen des Verhältnisses zwischen Farbe und innerster Empfindung einsetzen, muß das Materielle des Malens, der sinnliche Genuß an der durchgebildeten Manipulation mit dem Pinsel aufhören. Malerei und Farbe sind dann zuletzt nur noch wegen ihrer Beziehungen zu abstrakten Tatsachen vorhanden und verlieren den Reiz der Materialität — müssen ihn verlieren.

Es hat keinen Sinn, über diese Tatsache zu klagen. Sie ist vorhanden und fordert ihre Geltung in der Zeit. Aber sie nötigt uns nicht, die Augen vor den Bildern unserer Zeit zu verschließen, die noch im überlieferten Sinn Malerei sind. Cézanne und van Gogh — Gauguin scheidet hier schon aus — haben das Geistige einer Erscheinung ausgesprochen, ohne das Malerische, das Malerische im Sinne Rembrandts, die sinnlich reizvolle Handhabung der Farben preiszugeben. Das Dynamische bei van Gogh, der Ausdruck seiner geistigen Kraft ist ungeheuer; aber dies Dynamische, dies Expressionistische seines Stiles ist mit einer Malerei voll sinnlicher Gewalt, mit einer materiell ungeheuer lebensvollen Malerei gepaart. Die Farbe führt bei ihm keineswegs nur ein geistiges Dasein; man erlebt noch, wie sie mit aller ihrer Körperlichkeit ins Leben tritt. Wie Rembrandt knetet van Gogh die Farbe, wo die Jüngsten sie sehr oft so dematerialisieren, daß sie nur noch ein Gedanke, nicht mehr ein sinnlicher Faktor ist. Bei Cézanne ist es prinzipiell das Gleiche, wiewohl seine Malerei eine viel geistigere Front hat. So fein diese Malerei neben der motorischen van Goghs auch ist, so hat sie doch eine mächtige malerische Fassade wie Delacroix. Wie Marées von der Abstraktion wieder einem malerischen Sensualismus zustrebte, das erzählt die Tragödie seines Lebens.

Die jungen Künstler, die in den Spuren dieser Meister gehen, sind der malerischen Interessen nicht ledig, obwohl sie wie diese Meister und über sie hinaus das Moderne wollen.

Ein typisches Beispiel dieser Problematik bedeutet — der Name ist wiederum rein illustrativ gemeint — der jung verstorbene Brühlmann. Er genießt im Tode eines unverdienten Ruhmes; er war nicht mehr als eine mittlere elektische Begabung von ziemlich schwächlichen Impulsen, so regsam, so begeisterungsfähig und großgestimmt er auch gewesen sein mag. Aber gerade an Menschen seiner Art lassen sich die Linien der Zeit studieren.

Brühlmann hat sich mit den abstrakten koloristischen Überlieferungen der Hölzelschule, der er nahestand, nicht begnügt. Bei Marées fand er Sättigung für sein Bedürfnis nach einer nicht farbig, sondern auch körperlich klaren Figuralkomposition und bei Cézanne die Durchbildung des bloß Farbigen nach der Seite der Malerei. Er wurde nicht fertig; er gelangte in seinem jungen Leben nicht zu einer Verarbeitung der Einflüsse, die ihn bedrängten. Aber jedenfalls war ihm das Malerische als solches nicht überwunden. Man erlebt dies Verhältnis bei vielen der Jüngeren; und man erlebt es, wenn man in den Tagen des Impressionismus noch entscheidende Eindrücke empfangen hat, als ein beglückendes Ereignis. Man sieht das Malerische in den schönen Stilleben von Emil Rudolf Weiß, in denen die Seele noch ebenso sehr den malerischen Freuden als dem Aufschwung zum gewichtslos Geistigen zugekehrt ist, und in den Bildern der früh gestorbenen Paula Modersohn. Sie, die weitaus Bedeutendste der harmlosen Kolonie von Worpswede, die einzige durch höhere Problematik interessante Künstlerschaft, die aus diesem Kreise hervorgegangen ist, hatte mit einer banalen Heimatkunst angefangen und Biederleute wie Karl Binnen oder Fritz Mackensen sehr bewundert. Dann ging sie nach Paris: in die malerisch tüchtige Lehre des Lucien Simon. Nun war die Atmosphäre von Paris in dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts von Cézanne erfüllt. Paula Modersohn lebte in dieser Atmosphäre. Das Naturalistische der Simonschule mußte zurücktreten: es begann in dieser deutschen Frau wie in vielen deutschen Kräften, die denselben Weg nach Paris gefunden hatten, eine Vergeistigung der Anschauung. Aber noch ging das Malerische dabei nicht unter. Es behauptete sich als konstitutiver Teil der Bildschönheit. Erst in den letzten Arbeiten, die unter dem

Einfluß Nolde entstanden zu sein scheinen, ist das eigentlich Malerische verschwunden; ein metaphysischer Kolorismus ohne Kultur der materiellen Farbengebung ersetzt die Malerei. Ist es ein Glück oder nicht? Die Frage läßt sich heute, aus dieser Nähe, nicht allgemein beantworten. Das Problem läßt sich nur immer aufs neue stellen. Es muß immer aufs neue gestellt werden; denn es ist das Zentralproblem der Entwicklung unserer Kunst. Immer wieder gelangen wir, willkürlich oder unwillkürlich, zu dieser Angelegenheit; und auf die Gefahr, aus dem Problem nicht heraus zu kommen, ja von dem Gegensatz zweier feindlicher Möglichkeiten zerrieben zu werden, müssen wir das Problem immer wieder aufs neue ansehen. Wer die Schönheit einer malerischen Tradition, die von Delacroix bis zu Cézanne reicht, einmal tief erlebt hat und wer auf der anderen Seite fühlt, daß sich aus der malerischen Verarmung der neuesten Kunst die Anfänge eines uns noch nicht faßbaren künstlerischen Stiles entwickeln können, der muß diesen Kontrast als die eigentliche Frage der zeitgenössischen Kunst überhaupt empfinden, und es kann ihm geschehen, daß ihn das Problem der Zeit zu einer absonderlichen Verzweiflung treibt.

Drei deutsche Künstler der Zeit erleben dies Problem in seiner ganzen Tiefe: Purrmann, Weißgerber und Caspar. Purrmann ist vor allem Landschaftler und Stillebenmaler. Die anderen sind Figurenmaler, und zwar — was uns Laien das Problem fühlbarer macht — Maler religiöser Figuren. Wir sind geneigt zu meinen, die Landschaft oder das Stilleben biete sich eher als die Figur, zumal die heilige, einer malerischen Darstellung der Dinge dar. Das denken wir vielleicht deshalb, weil wir nicht die immer und für alles gleiche Pietät des Malers haben. Aber vielleicht ist auch etwas Richtiges an unserer Meinung. So mögen wir uns vorstellen, daß Purrmann, wenn er seine schönen Landschaften und Stilleben malt, sich leichter bei einer malerischen Anschauung zufriedener gebe als die anderen, die hieratische Figuren malen und deshalb mit einer wesentlich malerischen Auffassung der Dinge nicht fertig sein können. Unsere Auffassung mag so naiv, so töricht sein als sie will. Sie stellt sich offen oder geheim ein. Aber natürlich ist sie ganz ungenügend. Es wäre sehr verkehrt, die Landschaften und Stilleben des Matisseverehrerers Purrmann einfach als schöne Malerei zu qualifizieren, wiewohl sie es sind. Sie sind

eben nicht bloß schöne Malerei, sondern auch geistige Visionen. Sie schweben im Geistigen. Sie sind über das Malerische hinaus orientiert. Was das bedeutet, läßt sich natürlich schwer im Einzelnen sagen; es läßt sich nur im Ganzen aussagen. Man könnte es so aussprechen: Purrmanns Bilder sind so sehr über materielle Malerei erhaben, daß sie die Leichtigkeit von Ideen haben — aber diese Ideen sind so sehr im Sinnlichen erlebt, daß sie ohne gepflegte Malerei nicht existieren können. Ähnlich ist es bei Hofer. Ähnlich auch bei Blamincks schönen Landschaften, die zum Zuverlässigsten der neueren Malerei gehören. Hier ist das Vermächtnis Cézannes begriffen. Und das ist das Tiefbefriedigende an solcher Kunst. Dasselbe gilt von Weisgerber. Man muß, wenn man seinen Namen heraufstellt, der Verhältnisse gedenken, aus denen seine Kunst kam. Wie Purrmann und Caspar ist er nicht eine frei hervorgesprungene Kraft, sondern mit aller persönlichen Exekutivgewalt, die ihn in die Reihe der ungewöhnlichen Talente erhebt, eine Konzentration von Tradition. Wie wenig Stuck als Künstler bedeutet, wird der Zeit allmählich klar. Aber man soll darüber nicht vergessen, daß er — sei es auch in einer für uns unmöglichen Form geschehen — den Gedanken eines großen Stils schon vor vielen Jahren gedacht hat und daß die Schüler, die bei ihm waren, niemals mit einem naturalistischen Schulimpressionismus genug haben konnten. Und wenn man vergleicht, so war er um die Jahrhundertwende bei uns immerhin der einzige, der durch ein energisches Bekenntnis zu monumentalen Zielen anziehen konnte: Löffs war als Monumentalmaler weniger als Stuck, und Ludwig Herterich, der wenigstens malerisch mehr interessieren kann als Stuck, war von jeher ein grübelnder Problematiker, der heute hypochondrisch das eigene Bild verneinte, an das er gestern mit Überschwang geglaubt hatte. Stuck hatte das Talent zu einer Ausführung, die immerhin Tatsachen, fertige Tatsachen schuf, mochten die Bilder mit ihrem Stil auch noch so billig sein. Darum scharten sich die Jungen von 1900 um ihn. Genug: in München war in einer Zeit, in der die Berliner nur an Liebermann, Slevogt und Corinth glaubten, die Idee des großen, konstruierenden Stils, die Idee der spekulativen Anschauung gedacht. Ahde wurde zu seinen Versuchen religiöser Großkunst gezwungen: gezwungen aus dem Stilbegriff, der in München galt. Gewiß: nie besaß München, vielleicht außer der Kunst Spitzwegs, eine Kunst, die so sehr aus dem Boden und dem Klima des Ortes

gewachsen war, wie etwa Menzel oder Liebermann von Berlin produziert worden ist. Aber in gewissen Hinsichten hat es offenbar auch seinen Vorteil, wenn die Kunst nicht bodenständig ist: wenn sie aus der Sphäre der Fiktion, des Abstrakten kommt. Die Kunst war von Hause aus mit der Kultur Münchens keineswegs verwachsen — sie ist es auch heute nicht. Aber Künstler sind vorhanden; und das Unproduktive, im Grunde Unlebendige, Passive des Volkes zwingt sie, sich in künstlerischen Abstraktionen auszuleben. So war es in den Tagen des Cornelius, so in den Tagen Raulbachs und in den Tagen Pilotys. So war es in den Tagen Stuck's. Und so mag es einigermaßen noch heute sein — wiewohl heute ein bestimmter Platz für die Kunst weniger bedeutet als vor zehn oder zwanzig Jahren, weil heute ein Künstler nicht in München, sondern in München und Berlin und Paris und Florenz und in der Provence und in Nordafrika, kurz in Europa und den Grenzgebieten zu Hause ist. Aber immerhin scheint es, daß noch Unterschiede da sind. Berlin kommt über das Profane nicht hinaus, und wenn es das Religiöse will, fällt es in Erzentrismus und Hysterie. Aber die Kunst Weißgerbers und Caspars scheint anzuzeigen, daß in der Münchner Kunst eine spontane Religiosität möglich ist. In München: das heißt in einer Stadt, in der sich das Gefühl an dem prachtvollen Barock der Theatinerkirche und der Asamkapelle nährt, in der die Dinge auf eine sentimentale Erotik gestellt sind und in der man so oder so glaubt und glauben muß, daß die Kunst eine ideale Sache ist, weil es in dieser Stadt, abgesehen von der Kirche und dem Karneval, keine vitalen Antriebe gibt. Die Gesellschaft, die Politik, die Wirtschaft gäbe sie gewiß nicht. Wie sich das alles verhalten mag: es ist Tatsache, daß Weißgerber, den die meisten für gar nichts als für einen hochbegabten Maler halten, im Grund nichts so wenig sein will als nur Maler. Wäre er sonst nichts, so würde er vermutlich in Berlin und allenfalls in Paris wohnen. Er ist unzweifelhaft ein bedeutender Maler, und von den malerischen Begabungen, die in dem jüngeren München bekannt geworden sind, die stärkste. Man freut sich dessen. Aber hier tritt der Fall ein, daß man das, was man bei anderen Modernen rühmt — daß sie nämlich auch Maler seien — zugunsten einer allgemeinen, größeren Wertung von selbst zurückzieht. Weißgerber bekennet, daß er von den alten Meistern keinen so liebt wie den Fra Angelico, von den mittleren keinen so wie Giorgione

und den Greco, von den neuen keinen wie Cézanne. Der Greco und Cézanne sind wahrlich malerische Mächte ersten Ranges; aber er sucht nicht das Malerische an ihnen, weil er das Malerische eher zu besitzen glaubt als die Klarheit der geistigen Anschauung, und lieber als beide sind ihm Giorgione und Fra Angelico. Die Malerei, die er besitzt, will er nicht, jedenfalls nicht in erster Linie. Was er vor allem will, ist die Vollendung eines geistigen Anschauens, über der sich sinnliche Reize wie Malerei und Farbe vergeffen lassen.

Nicht anders Caspar. Es fällt auf, daß er der impressionistischen und der neoimpressionistischen Doktrin zum Trotz unbekümmert mit dumpfen Farben malt, ja daß seine Bilder — nicht die seiner der impressionistischen Malkultur noch näheren Gattin — ins Braunviolette gravitieren. Das ist vom Standpunkt überlieferter Malerei ein Verlust. Aber dies ist es eben, daß Künstler wie Caspar diesen Standpunkt gar nicht teilen. Purrmann teilt ihn noch, und mit ihm teilen ihn seine Talente des Matisskreises wie Moll und Levy. Caspar ist Maler; er liebt die Schönheit der Farbe und die Ekstase einer Rede, die mit Strichen des Pinsels spricht. Aber von dem, was er besitzt und noch mehr besitzen würde, wenn er Begrenzteres wollte, strebt er hinweg, um das inwendige Leben der Dinge zu malen, das nicht in den Farben des sinnlichen Lichts erglänzt und sich nicht in den heiteren Gesten der puren Malerei bewegt. Er will nicht die Kultur der Farbe, des Pinsels, der Malerei, obwohl er, der Herterichschüler, ursprünglich aus ihr hervorgeht und mit seiner malerisch hochbegabten Gattin sehr viel von ihr besitzt, sondern er will den Ausdruck seines inneren, auf Geistiges gestimmten Lebens, das mit dem Greco zum Barock, mit der Annonciation Claudels zur Gotik zurückgekehrt ist. Hier hat weder die natürliche Richtigkeit des Bildes noch die Pracht des Äußeren, der Farbe, der Malerei eine beherrschende Geltung. Notwendig kehrt der metaphysisch gestimmte Mensch — und Caspar ist positiv religiös bis an die Grenze des Altmodischen — zur Palette des Greco und des Giotto zurück, die den Neoimpressionisten, auch einem Sisley ein Greuel gewesen wäre. Das Ereignis ist nicht vereinzelt. Es ist nicht Willkür eines einsamen Romantikers. Es ist ein Produkt der Zeit. Aber wenn etwa Hofer in seinem Verhältnis zu seinen Ahnen etwas Unbestimmtes stehen läßt, leicht von einem zum anderen geht und sein erstaunliches Talent da und dort ver-

blühend anpaßt, so ist Caspar Neugotik und Neubarock — was im Grunde dasselbe ist — aus einer sehr straffen Notwendigkeit. Haben wir neue Präraffaeliten zu fürchten? Schwerlich. Denn das, was heute vorgeht, ist alles in allem eine Religiosität aus eigenen Quellen und darum eine religiöse Kunst mit eigenen, neuen Mitteln — abgesehen davon, daß sie viel organischer und viel breiter inmitten der Entwicklung liegt als präraffaelitische Spezialitäten es je getan haben.

Es wird gesagt und es ist natürlich wahr, daß das Gegenständliche in der Kunst gleichgültig ist. Es ist wahr, weil die Kunst Form ist und nichts als Form; weil sie das Leben, das die Wissenschaft mit Begriffen, die Religion mit Glaubensgefühlen, die Poesie mit Worten ausspricht, in sichtbaren Formen zur Anschauung bringt. Darum ist es zuletzt dasselbe, ob man eine Landschaft oder einen Christus malt: sofern man nur in beiden Fällen dieselbe formale Energie aufwendet. Wenn man diesem Gedanken nachgeht, so findet man nun freilich eine Lücke. Es wird vorausgesetzt, daß man alle Dinge mit derselben Anschauung erlebt, das heißt einen Spargelbund und eine Pietà auf eine und dieselbe Bewußtseinsfläche projiziert: daß man beide ganz einfach „malt“. Das ist sehr gut, solange man gegenüber allen Dingen in derselben Anschauung bleibt und von einem Kopf, von einem Alt, von einem Blumenstillleben und von einer religiösen Szene dieselbe farbige und malerische Sensation empfängt. Aber es kann der Fall kommen, daß die Sensationen sich unterscheiden: daß in einem neuen Zeitalter von einer religiösen Erscheinung eine andere Formsensation ausgeht als bis dahin — eine Formsensation, die nicht mehr einfach koloristisch und malerisch, sondern ein Neues, ein Drittes ist, das dennoch nicht weniger den Namen der Kunst verdient. Es kann sich ereignen, daß eine Zeit der Landschaft zugewandt ist und alle Dinge, auch Bildnisköpfe, rein landschaftlich sieht, und daß eine andere Zeit sich der menschlichen Figur zukehrt und alle Dinge figural erlebt. Das kann sich ereignen — es ereignet sich in der Ablösung der Gegenwart von der Vergangenheit, des Expressionismus vom Impressionismus. Man soll nicht sagen, daß ein stofflicher Unterschied angegeben sei, wenn man darauf verweist, daß in Frankreich die Künstler von Denis bis Ballotton, von Manguin bis Zuck einen abstrakten Figurenstil anstreben und daß die Jungen in Deutschland, Beckmann, Hettner, Hofer, Pechstein,

Rars, Caspar, Schinnerer, mit Betonung Figur suchen, wo die Generation von 1900 nur Landschaft sah. Wir dürfen nicht vergessen, daß das neue Motiv, die neue Figurenmalerei, die Neuemanzipation der menschlichen Gestalt nicht bloß ein neues Motiv, sondern auch ein neues Formbewußtsein, eine neue Kunstgesinnung, ja überhaupt ein neues Lebensgefühl bedeutet. Es ist für Caspar oder Weißgerber wirklich nicht ganz dasselbe, wenn sie Figur und wenn sie Landschaft malen. In beiden Fällen malen sie. Aber wenn sie Figuren malen, dann tritt leise ein neues Gefühl hinzu, das ihrem Erlebnis eine neue Richtung gibt: eine Richtung über das Nurmalerische und selbst über das lyrische Landschaftsgefühl hinaus in eine Welt, wo das Formale an Abstrakteres anknüpft, als die Materie der Farbe und des Pinsels oder die Stimmung es ist.

Es wurde schon mehrfach darauf hingewiesen, daß München außer Uhde niemand hatte, der das impressionistisch-landschaftliche Kunstgefühl in dem Maß besaß, wie es die Berliner haben, etwa Liebermann und Slevogt. Man hatte in München immer eine besondere figurale Tradition. Auch in einer Zeit der Hochblüte malerischer, insonderheit landschaftlicher Anschauung liebte man die Figur, und es ist bemerkenswert, daß der trotz seiner Münchener Peinlichkeit rein malerisch zweifellos glänzend begabte Leo Puz seine malerischen Interessen mit Vorliebe den Figuren, bekleideten und unbekleideten, zuwandte. Aber nun nimmt das Interesse für das Figurale überall überhand, und überall führt es zu einem neuen Formgedanken, der weder durch den Reiz der Farbe noch durch den der Malerei restlos bezeichnet wird. Wenn man sich umsieht, findet man überall ein Hinübergehen zu einem neuen Figuralstil. In München gehen Künstler, die für das Landschaftliche, koloristisch und malerisch, und besonders für die Pleinairmalerei begabt waren, im Gefolge Weißgerbers zur Figurenmalerei über und mit dieser Figurenmalerei zu einer Anschauung, die mehr will als Farbe und Malerei, weil die Erscheinung der Figur irgendwie anderes herauszufordern scheint als Farbe und Malerei. Und überall ist es das Gleiche. In Berlin geht das bedeutende Talent Beckmanns mit einem neuen kompositionellen Figuralstil voran. Sattner, Heuser und die anderen gehen mit. Beckmann selber ist noch von der malerischen Kultur des Impressionismus erzogen; aber das hindert nicht, daß er weiterwill. Die Österreicher gehen denselben Weg: Klimt, Kokoschka. Der zweite pflegt noch das

298

Gefühl für das Malerische. Aber niemals ist ihm das Malerische allein das Wesentliche. Die Form wird oberhalb des Malerischen gesucht: in einer ekstatischen Gesamtanschauung, die kaum ein Interesse daran hat, sich in Farbe und Malerei körperlich zu verwirklichen. Genin hat auf das Farbige und auf das Malerische fast ganz verzichtet; seine Figuren und Landschaften sind nichts und wollen nichts sein als Tonbilder: Umrisse einer halb metaphysischen Situation. Der Fall läßt sich freilich auch noch umgekehrt bezeichnen. Pascin hat das Malerische nicht aufgegeben. Auch Manguin hält es fest. Die jungen Berliner, Pechstein, Heckel, Kirchner, Tappert, sind noch immer rein als Maler sehr interessant; man fühlt ein Fortwirken impressionistischer Malkultur in Farbe und Strich und auch in dem Verzicht auf eine genaue Definition der Konturen. Hier ist noch viel von der malerischen Vibration des Impressionismus. Vielleicht gehören sie gerade deshalb nach Berlin, wo für den Impressionismus immer ein besserer Boden war als in München. Sie sind im Ganzen etwas Neues; es ist indes kein Zufall, daß die impressionistischen Maltraditionen gerade da am längsten fortwirken, wo Liebermann, Slevogt und Corinth leben. Der Name Beckmann wurde bereits genannt. An ihm wird gerade auch die Grenze des Impressionismus sichtbar. Der Impressionismus ist keine spekulative Kunst. Er konstruiert nicht. Er empfängt. Er ist rezeptiv gestimmt. Unter dem Einfluß der neuen Bewegungen wollen aber auch die späten Abkömmlinge impressionistischer Malkultur zum neuen kompositionellen Figuralstil kommen. Hier stockte nun die Kraft — gerade bei Beckmann; wenigstens zunächst. Sein Pathos, seine Empfindung wirkt leicht — ähnlich wie Pathos und Erfindung bei Slevogt — erzwungen, wo die Empfindung bei Weisgerber oder Caspar organischer und größer fließt. Freilich ist bei der tief eingelegten Begabung Beckmanns in Zukunft alles möglich; auch das Erstaunlichste. Wenn man indes vor die Wahl gestellt würde, ob die noch stark von impressionistischer Tradition bewegten Bilder Pechsteins und Heckels oder die malerisch rein negativen, geradezu statuarischen Figuralkompositionen eines Zuck oder eines Schwalbach vorzuziehen seien, so würde man wohl ohne langes Bedenken den Berlinern Pechstein, Heckel, Kirchner vor den anderen den Vorzug geben.

Der Expressionismus wurde vorhin als der Stil definiert, der an die Stelle der ins Vielfältige, Minutiöse differenzierten Malerei

des Impressionismus eine lapidare Farbe und eine lapidare Malform setzt. Diese Definition gilt für das Feld der Malerei. Aber auf die Dauer erscheint sie noch als zu eng. Man könnte den Expressionismus — dem man selbstverständlich nie mit einer einzigen Definition beikommen kann, so wenig wie man den Impressionismus mit einer einzigen Definition erklären konnte — als die Kunst definieren, die stärker und bewußter als jede Kunst bis zu unseren Tagen die natürliche Erscheinung deformiert. Er ist mehr als jede andere Kunst das bewußte Prinzip der künstlerischen Deformation. Genau genommen ist jede Kunst Deformation des naturalen Eindrucks, das heißt Umgestaltung des naturalen Eindrucks zu einer Maske. Aber noch nie hat eine Kunstperiode so bewußt, so exzentrisch und so überzeugt an der Deformation der natürlichen Erscheinung gearbeitet wie der Expressionismus. Ihm erscheint das Dasein — es gibt, wenn man die Bezeichnung richtig, das heißt neutral versteht, keine bessere — als Grimasse. Ihm ist das Dasein von Unheimlichkeit, von Metaphysik, von Mystik umwittert.

Es begreift sich, daß sich die neue Kunst zunächst mit dem Stofflichen dieses neuen Weltgefühls beschäftigen mußte. Bevor sie das Neue wirklich formal ausdrücken konnte, mußte sie das Wunder des neuen Erlebnisses stofflich durcharbeiten. Nur allmählich konnte sich das Neue zu einer allgemeinen Form der Anschauung verbreitern, klären und beruhigen.

Soweit wir heute sehen, scheint es, daß die Graphik hier vorgegangen ist. An vier moderne Namen der Graphik knüpft sich die erste Entwicklung des Expressionismus: an die Namen Ensor, Redon, Munch und Rubin.

Als Klinger im Jahre 1892 über Malerei und Zeichnung schrieb und der Zeichnung im Gegensatz zur Malerei das Recht einräumte, die metaphysischen Abgründe des Daseins zu durchwandern, wie Dante das Inferno durchwandert hat, da machte er als Praktiker von seinen theoretischen Prinzipien einen gar sonderbaren Gebrauch. Er erdachte unheimliche Szenen und Situationen, Situationen von unheimlicher Stofflichkeit. Aber die bildnerische Form, die seine Zeichnung den Dingen gab, war absolut nicht beunruhigend. Sie war im großen ganzen naturalistisch genau, naturalistisch indifferent, naturalistisch kalt. Das Metaphysische lag fast lediglich in der stofflichen Vorstellung. Er ist rein graphisch, das heißt graphisch-formal, nicht dämonischer als der technische Virtuoso

und harmlose Bürger Stauffer-Bern. Ganz ähnlich ging Rops zu Werke. Seine erotischen Dämonien sind nicht durch die graphische Form dämonisch, sondern durch die Literatur, die sie enthalten, durch die Strindbergthesen wider das Weib, die sie proklamieren. Wer sich die Mühe macht, einen Rops genau anzusehen, wird nicht die leiseste formale Erschütterung spüren. Die nackten Weiber, die er radierte, sind eben nackte Weiber. Die Form dient tatsächlich nur naturalistischen Absichten. Das Geheimnis, das von diesen Blättern ausgehen soll, geht von der philosophischen Proclamation, von der weiberhassenden Novelle aus. Die Form, die Zeichnung, die Linie, der Strich bleibt unbeteiligt; der Erzëß ist nicht in der Zeichnung, sondern im Sujet, die Grimasse nicht im Bild, sondern in einer Philosophie, die mit den inbrünstig erotischen Weiberfeinden geht. Das menschliche Erlebnis ist bei Rops tief; das wird niemand bestreiten. Aber es ist nicht formal; und das wäre das künstlerisch Wesentliche. Das Gefühl wird zum radierten Ereignis, wo das Ereignis zur erschütternden, zur liebenden und hassenden Arabeske werden soll. Die Unzucht bleibt Szene, wo sie — wie es zum Beispiel bei Pascin geschieht — durch die Depravation des Strichs, durch das Unmoralische der Linie und durch das ganz Ornament gewordene Obszöne hätte wirken und damit in das abstrakte Reich des Formalen hätte übergehen müssen. Kurz — sie ist Sujet, nicht Form. Alle Blätter von Rops zusammen wiegen nicht die erotische Form auf, die Konstantin Guys in einem einzigen seiner Tuschkblätter oder Lautrec in einer einzigen seiner Lithographien geoffenbart hat. Man betrachte eines jener Barmädchen oder eine jener Cocotten, die Guys mit wenigen klassischen Strichen getuschelt hat: man sieht ein toll verzeichnetes Geschöpf, ein flüchtiges Blatt mit einigen grauen Flecken, einigen ausgesparten weißen Stellen und einigen Konturen, die aussehen, als wären sie verrutscht — aber man sieht darin das ohne Rest vollkommene Zeichen der Sache, um die es sich handelt. Hier ist die Dämonie der Prostitution, das Feile und Schmierige eines Bordells, einer Weiberkneipe, das ganze gierige und stumpfsinnige Leben in Attrappen wirklich zur Form geworden. Hier handelt es sich nicht um Geschichten, sondern um eine Anschauung, und zwar um eine Anschauung, die das Wesentliche der Sache in dem kürzesten und psychologisch mächtigsten Ausdruck zusammenfaßt. Toulouse-Lautrec hat dasselbe für den Zirkus und das Variété getan. Es

handelt sich nicht um sozialphilosophische Paraphrasen oder moral-philosophische Phantasien, sondern — es gibt kein anderes Wort — um die Phänomenalität der Dinge dieser Welten, das heißt um die Kunst, das zu offenbaren, was an ihnen tolle Erscheinung ist und sich als tolle Erscheinung in einem gesteigerten Moment geltend macht. Was aber so durch die reine Anschauung, nicht durch die Reflexion erlebt ist, das wirklich Visionäre im Gegensatz zum Literarisch-Phantastischen, läßt sich nur in abgekürzten und bis zum naturalistisch Unrichtigen verzerrten Formen offenbaren. Denn solche Vision ist etwas anderes als das einfach natürliche Erlebnis. Visionen setzen Ekstasen voraus, und Ekstasen zerreißen das Natürliche und machen einen Himmel oder eine Hölle, ein übersinnliches Bild daraus.

Der Belgier Ensor ist nicht nur ein interessanter Maler. Er ist auch ein merkwürdiger Graphiker. Und während er als Maler meistens noch impressionistische Wege geht, ist er als Graphiker ein Mann von heute. Verhaeren hat eine schöne Monographie über ihn geschrieben und Bilder beigegeben, aus denen man den Umfang seiner Kunst ermessen kann. Die graphischen Blätter führen Titel wie diese: „Der Tod verfolgt die Herde der Menschenkinder“ — „Der Einzug Christi in Brüssel“ — „Die Schlacht der goldenen Sporen“. Es sind Titel, die auf sogenannte Grotesken hinweisen. Nun wohl: es ist eine Groteske, wenn Jesus, auf einem Esel reitend und von einem belgischen Infanteriemusikkorps eskortiert, an der Maison du Peuple oder sonstwo in Brüssel eine Entrée joyeuse macht und wenn ihm Plakate vorausgetragen werden, die mit der Inschrift: „Vive Jésus et Anseele“ geziert sind. Rein als jähe Kombinationsarbeit einer paradoxen Phantasie ist das mehr als alles, was Klinger in mühsamer Vorstellungsarbeit zu erdenken pflegt. Aber darauf kommt es nicht an. Was die Graphik Ensors vor der Klinger's auszeichnet, ist die formale Beschaffenheit seiner Zeichnung: ist das Bequetschte, Verrückte, Schauerliche, das erschreckend Deutliche und dann wieder bis zum Wahnsinn Konfuse, das bis zum Aberwitz Stumpfsinnige und wieder entsetzlich Aufgeregte seines graphischen Strichs.

Was Ensor andeutete, hat Alfred Rubin in einem fast unvergleichlich ergriffenen Leben bis zu den letzten Möglichkeiten durchgeführt. Ihm war das Leben nie etwas anderes als ein dumpfes Mysterium der Tollheit. Er begann in der Art Bruegels, den er

unendlich liebt. Er hatte seine diabolische Phantasie, seine Grausamkeit, seinen von aller Scham entkleideten Glauben an das Niedrige, Ekelhafte im Menschen, und er hatte das Schiefe, fast sagt man Scheele seiner künstlerischen Handschrift: das bewußt Ordinaire wurde hier in Sache und Form zu einem erlesenen, fast sagt man distinguierten künstlerischen Stil. Die ältesten Arbeiten Rubins sehen aus wie ungekonnt. Und in der Tat: sie sind es. Aber sie sind es nicht in dem Sinn, den wir dem Begriff gewöhnlich geben. Das Ungekonnte hat hier den Charakter einer künstlerischen Wesenheit. Dies Ausgleiten, dies Umfallen, dies Steckenbleiben, dies Danebenfahren, dies Harte, Gelenklose in der Zeichnung ist nicht einfaches banales Nichtvermögen, sondern es ist der vitale Ausdruck einer höchst intensiven — vielleicht neuropathischen, aber jedenfalls ungeheuer eindringlichen und erlebnisreichen Anschauung. Diese Anschauung ist voll von Mißhandlung für den Erlebenden. Die logische Entgegnung auf diese Anschauung ist die Mißhandlung der Objekte durch die Form. Die Form mußte sein wie das Erlebnis: wo das Erlebnis Peinigung ist, muß die Form auch Peinigung sein. Wo das Erlebnis zur Qual wird, da wird die Form notwendig zur Frage. Das Erlebnis verzieht die Verhältnisse der Erscheinung; so wird die Form eine einzige aberwitzige Verschiebung der Linien. Hier hat gleichsam das Ethische aufgehört, das für den naiven Menschen die Gradlinigkeit, die Normalität der Erscheinungen begründet. Erlebnis und Zeichnung werden sozusagen unmoralisch; die normalen Kategorien lösen sich auf — die normalen, das heißt die durchschnittlichen. Es entsteht eine Welt von Formen, die den Halt verloren haben und durch ein unendliches Nichts wie verstoßene Greuel hemmungslos dahingleiten. Immer sind diese Linien, diese Striche schräg; immer sind diese Formen demoralisiert. Aber man muß alle diese Begriffe, Begriffe wie „unmoralisch“ oder „demoralisiert“, hier jenseits der alltäglichen Verwendung gebrauchen. Man muß sie sozusagen neutral nehmen und muß so paradox sein, in der demoralisierten Welt Rubins wieder ein besonderes Ethos zu entdecken. Die Konsequenz, mit der diese Erlebnisse und diese Formen sich behaupten, die Vollendung, zu der sie auswachsen, bedeutet eine geistige und künstlerische Rasse und damit etwas Bestimmtes, Begründetes. Wie wenig gerade bei der genialen Begabung Rubins mit dem faulen Begriff „Dekadenz“ gedient ist, das zeigt die verblüffende Frucht-

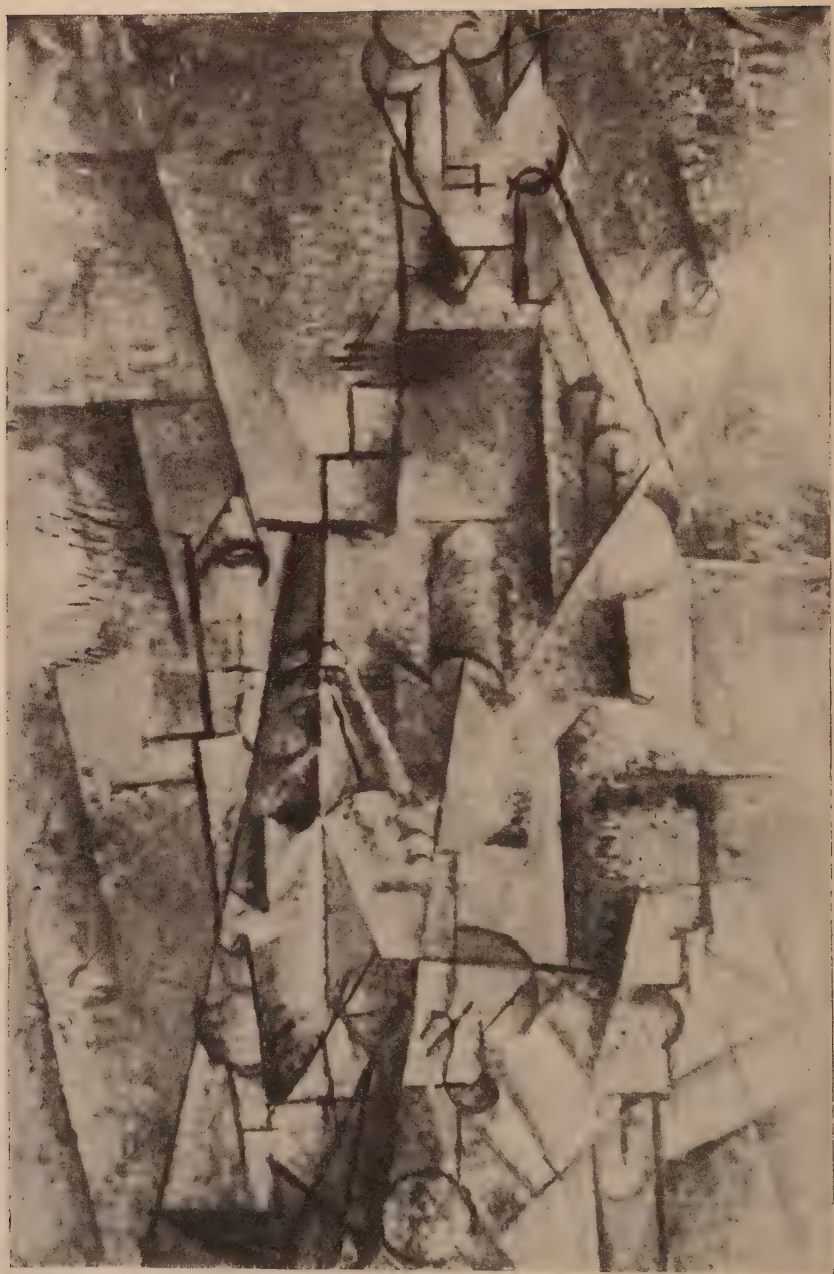
barkeit und die noch mehr verblüffende Entwicklungsfähigkeit seiner Natur. Seine farbigen Unterseebilder bedeuten zwar wenig; aber es gibt schöne gemalte Alke von Rubin. Das Erstaunlichste ist die Entwicklung seiner Graphit. Das sogenannte „Ungekonnte“ seiner früheren Perioden ist hier nicht mehr zu finden. Wir sehen uns heute einer Begabung — wir dürfen ruhig sagen einer Genialität gegenüber, die Formen mit einer mühelosen Eleganz hinzustreuen scheint. Die neuen graphischen Arbeiten Rubins sind ganz locker. Die graphische Technik wird beinahe auch malerisch reizvoll im impressionistischen Sinn. Das ingrimmig Pedantische, das Bequälte und Peinliche des früheren Stils ist verschwunden, und es entstehen Arbeiten von einer fast spielenden Freiheit. Die Welt Rubins hat sich kaum geändert. Aber das Sehen ist flüssiger geworden. Es ist, als hätte er sich mit seiner Welt abgefunden und als bewege er sich in ihr nun mit einem bis zur Grazie beweglichen, wiewohl heillosen Optimismus. Aber auch diese Anschauungsform ist nicht die letzte bei Rubin. Wieder beginnt nach dieser — wenn wir so wollen glücklichen Epoche seiner Anschauung, die jedoch auch in ihren freiesten Augenblicken immer auf das Dämonische, Maskenhafte, Grimassierende des Lebens, auf das Laster des Daseins gerichtet war, eine rigorose Zeit. Die Linien werden wieder strenger; das Pikante und Leichte wird wieder straff und gewichtig. Aus der Synthese seiner beiden ersten Epochen dichtet sich ein neuer Stil, der wohl die Höhe der Kunst, der Metaphysik Rubins bezeichnen wird. Hierher gehören die herrlichen Blätter zu Dostojewski. Vielleicht kommen danach noch neue Dinge; sicher ist, daß die Vorstellung und die Arbeit dem Künstler in dieser dritten Epoche strömt wie nie.

Was Munch als Maler geschaffen hat, ist nicht ohne Ausnahme erfreulich. Aber unter seinen Radierungen und Lithographien sind Werke von unvergeßlicher Ursprünglichkeit des metaphysischen Erlebnisses und von exzentrischer Originalität der Form. Die berühmte Lithographie, die ein Sterbezimmer darstellt, ist etwas Kolossales. Der Eindruck ist hier wie in ganz wenigen Werken aus der Geschichte der Graphit durch eine zugleich höchst eindringliche und höchst einfache Kultur des formalen Mittels erreicht. Hier kann man sehen, was Form ist. Was ist Klingers Graphit gegen dies eine Blatt? Die Lithographien Munchs kann man gar nicht stofflich lesen. Das Formale zwingt sich unmittelbar auf; und bevor man überhaupt Figuren oder Ereignisse erkennt, ist rein



Mit Genehmigung des Verlags Paul Cassirer, Berlin

Oskar Kotschka: Die Frau mit dem Papagei



Mit Genehmigung von Rahmweiler, Paris, Sammlung Wilhelm Abbe, Paris

Pablo Picasso: Der Mann mit der Klarinette

aus dem Formbild, aus dem fürchterlich metaphysischen Verhältnis der schwarzen und weißen Flächen die metaphysische Erschütterung erlebt, die dem Künstler und uns durch ihn verhängt ist und die nachher wohl vom Sujet bestätigt wird, aber auf diese Bestätigung beileibe nicht angewiesen ist. Wie in wenigen Fällen erlebt man hier die direkte Erregungskraft rein formaler Elemente, wie es schwarze, weiße Flächen, wie es Striche sind. Vallotton wird neben dieser nordischen Mystik recht klein. Die Deformation des Natürlichen ist bei Munch so weit getrieben, daß sich das Wesentliche des Bildes sofort aus dem Formbild ergibt. Und wenn man nachträglich Figuren, Ereignisse, überhaupt inhaltliche Einzelheiten erkennt, so scheinen diese Einzelheiten ihre Berechtigung erst aus dem Formalen, aus dem Schwarz und aus dem Weiß zu bekommen, und man kann da überhaupt nicht mehr fragen, ob es in der Wirklichkeit auch so ist. Es ist in der Form, in der Kunst so, und das entscheidet nicht bloß über die Kunst, sondern sogar über das Leben. Man ist bei Munchs großen graphischen Arbeiten eher geneigt, das Leben an der Kunst als wie die Kunst am Leben zu berichtigen. Höheres aber kann Kunst nicht geben.

Es ist endlich billig, wenn man von diesen Neueren spricht, auch des Mannes zu gedenken, der ihnen, der vielleicht auch Enfor voranging: das ist Odilon Redon. Rubin ist 1877 geboren, Munch 1863, Enfor 1860; Redon kam 1840 zur Welt. Erst kam er im Gefolge Jérômes daher: jenes aalglatten, routinierten und unkünstlerischen Pariser Erotikers, dessen Bilder bestenfalls den Kunstaufwand von Liebesbasaren bestreiten können. Derselbe Redon wurde durch den feinen Fantin-Latour zur Lithographie geführt; in der Zeit, in der Rubin geboren wurde, veröffentlichte er sein erstes Album: „Dans le rêve“. Er wurde in der Zeit der Triumphe des Impressionismus, in der Zeit der Ästhetik Solas der Ahne der neuen Mystik. 1882 folgte sein Poalbum, 1885 sein Album an Goya, 1886 sein Album an die Nacht. Zwischen 1886 und 1895 illustrierte er die Versuchung des Antonius von Flaubert, 1890 Baudelaires „Blumen des Bösen“. Es ist so bezeichnend wie diese Dinge alle, daß Joris Karel Huysmans, der Neukatholik, der ins Kloster ging, sein erster literarischer Anwalt wurde. Redon ist zweifellos zu wenig bekannt. Das darf man sagen, solange eine Überschätzung nicht besteht. Rubin fühlt sich ihm verpflichtet. Vielleicht kommt die Überschätzung in nächster Zeit. Ihr kann man

im voraus entgegen, daß Redon's Mystik zwar von Delacroix und Rembrandt gezehrt hat, daß sie aber an schwachen Anklängen nicht arm ist. Wohl hielt sich Redon seit dem Moment, in dem er zu sich kam, von einer Mystik fern, die inhaltlich mystisch, aber in der Form naturalistisch ist, wie es bei Klinger gilt. Seine Anschauung war von jeher auch als formales Erlebnis, als wirkliche Anschauung metaphysisch. Aber sie war wohl auch immer etwas schwach. Jan Veth sagte einmal über Redon, er sei nicht eigentlich monströs, sondern „sanft und sinnend“ in seinen Phantasien. Und dem tragischen Schrei Munchs gegenüber ist nach dem Worte Veths bei Redon „alles Schweigen“. Er ist sanft bis zur Elegie, und das Grausen ist bei ihm nie ohne fromme Andacht, die beruhigt. Mitunter empfindet man Redon wie einen Vorfahr des blaßblütigen Fernand Khnopff. Redon ist viel mehr — ganz gewiß: aber das, was Khnopff geworden ist, war in Redon vorbereitet. Es wird übrigens sehr zu Unrecht vergessen, daß Redon entzückende Malereien hervorgebracht hat, die mit ihrer abstrakten Koloristik und ihrem geistigen Akzent zu den wichtigsten Dingen aus der Vorzeit der neuesten Malerei gehören. Die Süßigkeit dieser Bilder grenzt zuweilen an fatal Französische, aber was wir leicht als lyrisch-elegante Schwächlichkeit empfinden, ist im Grund nichts als beste Sublimierung einer schön empfindsamen Malerei zum Ätherischen.

Die künstlerischen Träumer von der Gattung Khnopffs sind freilich ziemlich unleidlich — unleidlicher fast als die verwöhnten Wiener von der Schule Klimts, die wenigstens eines Krampfes fähig sind. Khnopff ist auch darüber hinaus. Bei ihm ist alles eine laue und glatte Resignation. Wenn man ihn nennt, so nennt man ihn wegen des Zeitalters, dem er angehört. Man nennt ihn als den Zeitgenossen eines Bedeutenderen: Maeterlincks. Man nennt ihn, weil er dem Zeitalter einer neuen Mystik angehört. Aber man nennt ihn mit starkem Vorbehalt. Wir wollen nicht hoffen, daß die neue Gotik dahin mündet. Sonst wäre es Zeit, sie auszustreichen, bevor sie da ist. Religiosität ist nicht Nervenschwäche, Mystik nicht Bleichsucht, Innigkeit nicht Verzärtelung, Immaterialität nicht schwächliche Selbstzerlösung. Die neue Mystik soll und wird eine Quelle neuer Kraft, neuer Lebendigkeit werden. Sie soll und wird wirklich eine Vitalität sein; aber nicht die Verlöschung jeder Vitalität.

Schon sind Werte dieser neuen Vitalität vorhanden. Schon zeugen sie für die neue Zeit. Die Namen sind genannt. Und neue Namen wachsen hinzu. Ein Zeichner wie René Beeh erweist, daß die neue Mystik eine neue Kraft ist. Hier wird das Religiöse, das ist die Scheu vor dem Jenseits der Erscheinung, zur angreifenden Romantik; hier wird die Erschütterung zu einem Mut, der das Höchste in der Kunst wagt — die künstlerische Gewalttat, die gerade damit ihre Mystik bekundet, daß sie sinnlich heftig ist und das Heftige in entschlossene Formen faßt.

Der seitwärts gefehrte, dennoch inmitten der Zeit lebende Maler hat ein afrikanisches Reisebuch geschrieben und gezeichnet und zu einer Novelle Jeremias Gotthelfs — der „Schwarzen Spinne“ — Illustrationen gemacht.

Das afrikanische Reisebuch reizte allenthalben leidenschaftliches Interesse anspruchsvoller Beobachter: literarischer Liebhaber sowohl, denen die an Flaubert und Stendhal erinnernde Genauigkeit und Eindringlichkeit, Empfindlichkeit und Sachlichkeit dieser Reisebriefe Genuß war, als auch der Freunde des Graphischen, die von der ganz unmittelbaren, bis auf den Grund persönlichen und durchweg hochgespannten Kraft seiner Zeichnungen gepackt wurden. Hin und wieder fand man seitdem Blätter Beehs in der Münchner Neuen Sezession: mitunter freilich auch Dinge, die nicht in glücklichen Stunden entstanden waren und sich selbst ausscheiden. Die Blätter zu Gotthelf bringen zwei ungleichartige Menschen und Künstler zusammen: den kleinbürgerlichen Berner Bauerndichter und den in die Welt, in die Unendlichkeit der Zeiten und Räume mit treibender Einbildungskraft vordringenden Maler, der zwischen Straßburg, München, Marseille und Afrika, zwischen Flaubert und Dostojewski, zwischen Bildern und Blättern Cézannes, van Goghs, des Greco, des Guys, Rembrandts und Grünewalds ein umfassendes Leben hinbringt. Nun ist freilich diese Geschichte von der schwarzen Spinne nicht so umschränkt-gotthelfisch, nicht so örtlich, nicht so knapp zeitbildlich wie seine anderen Erzählungen. Das Dämonische des Kleinbürgers, seine Phantasie für Welt und Unterwelt, sein heimliches Pathos für das Rauschen der Jahrhunderte bricht gerade aus dieser Novelle hervor und formt auf wenigen Blättern ein Epopöe von Menschenschuld und -Unschuld, von Recht, Sünde und furchtbar rächendem Verhängnis. Gotthelfs Weise, die freilich immer, auch im sittenbildlich Engen und im Moralisierenden, die

Form eines großen Epikers hat, gewinnt in diesem Stück die innere Ausdehnung antistischer oder biblischer Tragik. In dieser Richtung konnten Dichter und Maler sich kreuzen. Gleichwohl: Beehs Zeichnungen wirken nicht wie Illustrationen. Zunächst im buchgewerblichen Sinne; sie verharren außerhalb der buchmäßigen Aufgaben der Illustration, sind vielmehr heiß dazwischen gesprengte Blattgraphik — darin vergleichbar den Illustrationen Slevogts. Sodann: sie sind ohne näheren Bezug zum Thema. Mehr als die Novelle Gotthelfs scheint das fürchterliche Bild des Krieges, den Beeh vorn miterlebte, den Charakter dieser Zeichnungen bestimmt zu haben, der darum ins Menschlich-Allgemeine ausschweift und sich dort erregt zusammenfaßt. Allein dieser Mangel an Beziehung zwischen Buch und Bild begründet keinen Einwand. Er trägt vielmehr zur Ausweitung des literarischen Stils der Novelle bei und dehnt, verstärkt ihren Geltungsbereich.

Man erwartet die kommenden Bekundungen einer noch jungen Künstlerchaft, die zu den allerstärksten Elementen der Gegenwart gehört — bedeutsam nicht durch modernistische Programmatik, sondern durch sich selbst, durch ihre in die künstlerische Form ausbrechende Naturkraft. Diese Bekundungen werden von Strindberg und von der Bibel getragen sein.

Der zeitgenössische Geist, der die wichtige Graphik Beehs bezeichnet, formt sich vielfältig zu individuell verschiedenen Bekundungen. Man darf in diesem Zusammenhang einer Begabung gedenken, deren Zeugnisse in ihrer sehr barocken Heftigkeit noch problematisch sind, aber doch schon eine bewegende Welt bedeuten und — verebben sie nicht ins Manierierte — eine noch beträchtlichere Zukunft zu verheißen scheinen: Ludwig Meidners. Wie manchen der Jüngeren hat ihn der Krieg von der Arbeit ferngehalten. Dennoch begegnete man da und dort leidenschaftlichen Beispielen seiner von der äußersten malerischen Behemung getragenen Kunst. Der Krieg hat ihm ein Buch gezeichneter und geschriebener Bekenntnisse abgepreßt, die über die Bedeutung einer nur persönlichen Äußerung ins Zeitgeschichtlich-Symptomatische hinausgeht. Der 1884 zu Bernstadt in Schlesien Geborene, der vor dem Krieg in Berlin schon Jahre scharf profilierter Arbeit hingebracht hatte, fuhr als Soldat durch Eken und Enden der Zeit und schrieb und zeichnete nun im dumpfen Umtrieb dieses Daseins ein Manifest seiner inneren Existenz: „Im Nacken das Sternemeer.“ Hymnen in Prosa, voll leidenschaftlichen

religiösen Suchens. Blätter von ingrimmiger Verzerrung der Form wie der Gebärde und voll krampfiger Not des Erlebens. Überhöht mitunter durch Alzente aus modernem Jargon: in Sprache wie Zeichnung. Man möchte diese Einschlüge missen: sie stören die formale Reinheit und die sachliche Wucht. Damit sei nichts gegen den geistigen, menschlichen, künstlerischen Radikalismus des Buches gesagt, der erregt. Im Gegenteil. Ein Buch wie dies will in unseren Tagen etwa das, was die Sprache des Sturms und Drangs, der „Räuber“ für das Ende des 18. Jahrhunderts bedeutete: wenn man von Wollen reden kann bei Schrift und Zeichnung, die nichts als Ausbruch eines in der Tiefe aufgewühlten Lebenszustandes sind. Je mehr dies Buch uns bedeutet, desto lebhafter wünscht man, daß Wort und Bild dieses Mannes nie von der Krankheit der Zeit gefällt werden mögen: die darin besteht, daß man das Antiliterarische will, aber der literarischen und manieristischen Nebengeräusche nicht ledig wird. Dies Buch bezeichnet heute einen Führer der Jüngeren. Es reizt die Erwartung. Sicher ist es eine wesentliche Urkunde, an der unsere verworrenen, reißenden, mit Schmerz getränkten Tage künftig erkannt sein werden.

Sehr anders der Typus Pechstein. Der moderne Geist bewegt sich bei ihm von den Bahnen des Vehementen auf die des Geschmacklichen (neuerdings mitunter auch Nur-Dekorativen) hinüber. Pechstein ist ein Künstler von gelöster Kraft, höchstem Geschmack, beweglicher Vorstellung und fabelhaft geschmeidiger Hand. Das Organische seiner farbigen Steigerungen und seines kompositionellen Griffs erquickt. Die natürliche Verbindung lebhaften Potenzierens in Farbe, Bildbau und Zeichnung, geschmackbewußter Reife und schier kindhaft naiver Freude am einfachen und eben darum positiven Mittel ergab eine glückliche künstlerische Mischung. Pechsteins Wesen ist weniger auf das tragisch Bewegende als auf das sinnlich Reiche, sinnlich Begliederte und sinnlich Anmutige gerichtet; man empfindet mitunter die Linie zu Purrmann hinüber. Gleichwohl gibt seine Malerei in ihren stärksten Stücken neben dem Gefühl des Leichten und Flüßigen, ja Eleganten zugleich die Empfindung des Heftigen und Radikalen. Diese Vielseitigkeit des Talents, die jedoch nicht eklektisch ist, vielmehr gerade durch eine vordringende Ausschließlichkeit des Persönlichen bezeichnet wird, gehört zu den verbenden und künftig populären Erscheinungen der ganzen Kunst dieser Zeit. Im Frühling 1914 war Pechstein nach den Palau-

Inseln ausgefahren: des festen Willens, sich dort für Jahre anzusetzeln. Der Krieg — die japanische Expansion — trieb ihn von dort weg und führte ihn auf abenteuerlichen Wegen nach Deutschland zurück. Dieser jüngsten Epoche seines Schaffens entstammen exotische Bilder von freilich beschränkter Energie und — wesentlichere Tatsache — die Mosaiken bei Gurlitt in Berlin. Jüngsten Datums sind endlich auch die sehr schönen Glasfenster Pechsteins, die dem Berliner Hause Gurlitt eine seltsame und erregende Nachdrücklichkeit verleihen. Es ist möglich, daß ein Teil der jüngeren Kunst sich gerade in diesen sogenannten angewandten Techniken — die jedoch weit davon entfernt bleiben können, sich mit einer im oberflächlichen Sinn dekorativen Bedeutung begnügen zu müssen und bei Pechstein auch etwas Höheres geworden sind — am besten bewegen würde: auf die eigentlichen malerischen Reize im Sinne der überlieferten malerischen Kultur ist ihre Bemühung in vielen Fällen längst nicht mehr gerichtet.

Wiederum wirft sich die Linie aus der Sphäre eines stark geschmacklich bedingten (wenn auch keineswegs nur geschmacklichen) Expressionismus in die Welt des Leidenschaftlichen hinum. Der Weg geht über die schöne Malerei Kirchners — eine Malerei von gleichsam heidnischer Schönheit der Gewebe und von immer noch mehr sinnlichem Reiz als geistiger Spannung — zu Heckel hinüber, den zumal die Erlebnisse des Kriegs, auch Ostender Berührungen mit Ensor einer metaphysischen Steigerung seiner zunächst ebenfalls wesentlich sinnlich bedingten Begabung zugeführt haben. Den heftigsten Anstieg scheint diese Entwicklung — soweit es sich um junge deutsche Malerei handelt — bei Beckmann und Kokoschka zu nehmen. Radierungen Beckmanns aus der Sphäre des Kriegs kündigten die Umstellung aus dem Impressionistischen und relativ Naturalistischen aufs Expressionistische und Supranaturale schon an. Die neuesten Bilder, in einer Epoche der Abseitigkeit entstanden, scheinen dieser Entwicklung auch eine malerische Basis zu geben — eine malerische Basis allerdings eben nicht im Sinn vorexpressionistischer Kultur des Malerischen, sondern im Sinn der alten Tafelmalerei.

Wie dem sei: die jüngere deutsche Kunst scheint einstweilen am offenbarsten im Werk Kokoschkas zu gipfeln. Vor wenigen Jahren stand er noch in ziemlicher Tiefe des Hintergrundes. Seine Entwicklung leitet nicht in eine bedingungslos erfreuliche Welt

zurück: zum Wiener Sezessionismus um Klimt. Die Gefahr der Kunstgewerblichkeit lag nahe; man denke nur an Schiele; und es ist nicht zu leugnen, daß der frühe Kokoschka ihr den oder jenen Zoll gezahlt hat. Auch dies ist wahr: daß er den heimlichen Naturalismus seiner kunstgeschichtlichen Herkunft nicht überwand, wenn er, wie er früher wohl tat, die naturalistische Anschauung in eine phosphoreszierende Zuständlichkeit hinübergleiten ließ und die Gebärde der Figuren aus dem Unbetonten ins übermäßig Expressive drängte. Seine Arabeske ist zunächst oft gegenständlich und literarisch gewesen. Aber wunderbar, mit welcher Schnelligkeit diese Begabung den Weg aus autodidaktischen Mißverständnissen in die tiefe Wesentlichkeit einer metaphysisch intensivierten Anschauung und Gestaltung gefunden hat: einer Anschauung, die eine Spitze deutscher Malerei bedeutet. Wunderbar auch, wie Kokoschka, der Zeichner und der Maler, so unverkennbar gerade er sich ausprägt, im Zusammenhang der Tradition geblieben ist. Er hat bewiesen, daß Expressionismus möglich ist, ohne daß der Reichtum entwickelter malerischer Mittel unter ihm zugrunde gehe. Das Metaphysische allerdings aus einem neuen Begriff der Struktur, aber auch aus dem Malerischen zu entwickeln: dies ist die Leistung, die ihm das doppelte Haupt des Janus verleiht. Er ist zwischen den Zeiten, richtet den Blick auf Überliefertes und noch Ungeformtes und stellt sich selbst, nach allem Anschein berufen, ein Klassiker der Epoche zu werden, als die Mitte der Möglichkeiten und Notwendigkeiten auf — nicht hochmütig, aber bedeutend.

Übersieht man das Neue als ein Ganzes, so ist die Fülle größer, als man im einzelnen jeweils sich eingesteht. Neben der Mächtigkeit Kokoschkas ist die Eleganz, zu der die geistige Spannung der Zeit sich bei Großmann sublimiert, ein besonderes und wesentliches Gesicht. Von ihr geht ein weiter Weg zu der philologisch feinen und zäh arbeitenden Intellektualität Unolds oder zur Kunst Seewalds, deren naturverehrender Realismus auf theologischen Voraussetzungen steht.

Seewald: aus naivsten Anfängen schloß ein Illustrator auf, dessen bilderbogenhafte Arabeske unverkennbar war und einen zwar nicht starken, mitunter spielerischen, dennoch formal reizvollen und menschlich nicht bloß liebenswürdigen, sondern auch achtbaren Reichtum kleiner Erstlingswerke schuf. Mit der quellenden Lebhaftigkeit ihrer Voluten war das Kindliche dieser Blätter unmittelbarer Aus-

weis der Ursprünglichkeit. Nach den ersten Jahren dieses Zeichnens, deren Bunttheit, deren Überfluß an Einfällen der Linie und des Illuminierens ohne Hemmung sich ausgab, kam eine Veränderung. In dies mit froher Jugendlichkeit durch München hinlaufende Leben senkte sich die reife Erkenntnis der Schwere menschlichen Daseins: Begriff für stärkere Verpflichtungen des Lebens und der Kunst. Das Illustrative bekam Gewicht. Ebenmäßig wuchs es bis zu den Blätterfolgen für Jammes Hasenroman, für die Penthesilea Kleists, für die Bucolica des Vergil. Seewald ist Seewald geblieben; aber die entwickelte Komposition der letzten Blätter ist mit Triangelschlag und Schellenbaum der ersten Zeit nicht mehr zu vergleichen. Der entscheidende Vorgang war aber die Verrückung des Schwerpunkts aus der Illustration in die Malerei. Seewald ist für die öffentliche Meinung rasch ein Name geworden. Aber er bezahlte die Kosten der Anerkennung: gegen entscheidende Tatsachen wurde er kurz hin als Illustrator — womöglich als Illustrator scherzhaften Stils — fixiert. Daß er mit seinen heißesten Anstrengungen Maler ist und vollends sein wird, lehren die jüngsten Bilder.

Freilich: von der Kultur des Pittoresken ist auch der Maler Seewald geschieden. Es handelt sich für ihn um etwas Allgemeineres. Das Ziel, das aus der Bewegung dieser Arbeiten abgelesen werden kann, ist leicht zu bezeichnen: Sehnsucht und Wille, das Bild der Schöpfung zu realisieren. Seewald ist ein naiver Realist. Er wird auch vom Standpunkt durchgereifter Bewußtheit nie etwas anderes sein wollen als ein Maler, der aus der Liebe zur erdbraunen und laubgrünen Schöpfung, zu den Blumen, zur tierischen und menschlichen Kreatur, zu Haus, Herd und Garten Bilder der Welt malt. Er wehrt sich dagegen, zu den Expressionisten gezählt zu werden. Sichtlich sind diese Bilder weder Psychologie noch Metaphysik, noch suchen sie den kühnen Terror wider die Natur, den die Hände des Genies mit Lebensgefahr bewegen — der bei den Kleinen zur Sabotage wird. Das einzige, was dieser Maler sichtlich will, ist sein persönlicher Versuch, die Rundheit, das Welthafte, das offenbare, bunte, gestaltige und erfreuliche Dasein der Dinge abzubilden. Etwas freilich ist dazwischen: die nicht durch ihn selbst bedingte, nicht von ihm selbst abhängige Art einer vielmehr verliehenen Anschauung und Schreibweise; seine Frömmigkeit; beglückter Zwang zu Gedicht und Lobpreis. Mängel liegen am Tage. Von dem Wunsch geführt, das Ding durch Malerei unmittelbar zu ergreifen,

unterschätzt er die Bedeutung des Mittels — unterschätzt der Auto-
didakt die Bedeutung der Schule. Der Eindruck ist nicht zu ver-
winden, daß das Mittel dem Niveau der Anschauung nicht überall
nachkommt. Unerfreulich der allzu unbedachte Verzicht dieser Kunst
auf ererbte Kultur der Malerei. War dies objektiv notwendig —
oder subjektive Grenze? Rokoschka ist anders: er, dessen Umfang
auch das Malerische umschließt, weil er es nicht als einen Feind
des Metaphysischen betrachten kann.

Vierzehntes Kapitel

Das Richtige in der Kunst

Einem Kapitel, das dem Expressionismus gewidmet ist, könnte man verschiedene Überschriften geben, die Getrenntes auszusagen scheinen und zuletzt doch einen Vers ausmachen. Man könnte schreiben: das Ende des Richtigen. Man könnte schreiben: das Ende des Äußerlichen. Man kann vielleicht auch schreiben: das Ende des Malerischen. Man könnte schließlich hier mehr wie anderswo schreiben: das Ende des Naturalismus oder das Ende des Materialismus. Diese Titel wären lauter Versuche, durch Bezeichnung von Symptomen das Werden einer und derselben Grundtatsache zu umschreiben, auf das dies ganze Buch vorbereiten wollte. Wenn der Sinn dieser kunstentwicklungsgeschichtlichen Grundtatsache bis zu dieser Stelle noch nicht fühlbar geworden ist, dann werden diese Stichworte wohl wenig verschlagen. Und schlimmer: wenn sie noch einer Erörterung bedürfen, so wird diese Erörterung schwerlich weit über das hinausgehen können, was bisher implicite oder explicite gesagt worden ist. Es kann sich an dieser Stelle im Wesentlichen nur um eine Zusammenfassung der Gesichtspunkte handeln, die dies Buch überhaupt beherrschen.

Es handelte sich bei dem weltgeschichtlichen Übergang von den Künsten, die wir als Realismus, als Naturalismus, als veristischen Impressionismus bezeichnen, zu jener anderen, neuen Kunst, die man zusammenfassend als Expressionismus zu bezeichnen pflegt, im tiefsten Grund natürlich nicht um eine Auswechslung des Gegenstandes, sondern um eine Verlegung des Schwerpunkts der künstlerischen Anschauung. Die ältere, zumal die impressionistische Anschauung war gleichsam ein Peripherieerlebnis. Das bedeutet: die Mechanik des Empfindungsapparates lag ganz an der Oberfläche und arbeitete nach außen, zentrifugal. Bei der neuen Kunst ist das Gegenteil richtig. Die neue Kunst erlebt, so exzentrisch sie erscheint, zentrali-

sierend. Der Apparat ihrer Anschauung verschließt seine Funktionen. Er arbeitet innen und zieht die Erscheinungen tief in sich hinein. Seine Kraft ist zentripetal. Das Neue ist so anders, daß Hilfsbegriffe wie Apparat da beinahe unmöglich werden. Der Prozeß der neuen Anschauung ist mystischer. Und so widerspruchsvoll es in mancherlei Rücksicht sein mag, so sicher ist es doch, daß die ältere Anschauung, obwohl sie etwas Mechanisches hatte, viel mehr mit Zufälligem zu arbeiten scheint als die neue. Zwar stammt die neue Anschauung mehr aus mystischen Voraussetzungen, aber dennoch scheint sie methodischer, ja rationeller.

Es ist nicht überflüssig, immer aufs neue darauf hinzuweisen, daß der Unterschied zwischen älterer und neuerer Kunst in allererster Reihe lediglich ein Unterschied der Anschauungen, nicht ein Unterschied der Gegenstände ist, und daß vielmehr der Unterschied der Gegenstände, bei dem die unkünstlerischen Menschen einsehen, nichts ist als eine Folge der veränderten Anschauungsform. Nur in diesem Sinn kann man überhaupt von alter und neuer Kunst sprechen, und auch dies muß gesagt sein, daß selbst bei solcher Unterscheidung bedeutende alte und bedeutende neue Kunst sich oft nur scheinbar trennen. Wenn man etwa ein ausgeschnittenes Stück eines Manet'schen Bildes mit einem ausgeschnittenen Stück eines ganz neuen Picasso vergleicht und die Stücke so ausschneidet, daß jeder Gedanke an Gegenständliches bei Manet ebenso unmöglich wird wie bei Picasso, dann kann es geschehen, daß die formale Sensation ganz und gar eins wird, daß beide Dinge dieselbe Erregung zu formulieren scheinen.

Geht man von dem allgemeinsten Gesetz der neuen Kunst, das uns zwingt, alle Dinge beziehungsreicher zu erleben als früher und alle Erlebnisse in konzentrischen Kreisen um einen tief innen gelegenen mystischen Mittelpunkt entschiedener schwingen zu lassen als in der Vergangenheit — geht man von diesem Gesetz zum sichtbaren Einzelnen hinüber, so haftet unser Laienbewußtsein zunächst in der Wahrnehmung, daß das Naturbild im neuen Kunstbild gänzlich verschoben erscheint. Die Proportionen der Natur sind aufgelöst; sie sind einer willkürlich gestaltenden Phantasie zum Opfer gefallen. Diese Phantasie hat nicht nur das Gleichgültige an den natürlichen Proportionen geaugnet oder ignoriert, sondern auch fast alles das, was uns an den Verhältnissen der natürlichen Erscheinung bisher formal eindrucksvoll erschien. Die Anmut, das Flüßige

natürlicher Proportion ist verschwunden. Die Natur hat im neuen Bild ihren beweglichen äußeren Rhythmus eingebüßt. Das Graziöse der Natur scheint in dem Linkischen einer schwer beweglichen Kunst gefangen zu sein. Man sieht ein Bild von Henri Rousseau oder ein Bild von Henri Matisse. Die an Anderes gewohnte Empfindung erlebt dies neue Bild im ersten Moment vielleicht geradezu als einen Affront: als eine absichtliche und zugleich lächerliche Brüstierung der Gefühle für das im Sinn der äußeren Natur Organische. Man fühlt sich geneigt, beim Künstler eine billige Manie vorauszusetzen: eine Manie, die um jeden Preis verzerrt und verhärtet, was immer verhältnismäßig weich, nachgiebig und einfach sichtbar gewesen war. Man fühlt sich sogar geneigt, das Neue auf subjektives Unvermögen der Darstellenden zurückzuführen. Wir wollen offen sein: der Überwitz des normalen Publikumsstandpunkts hat seine geheimen halben und Drittelsteilhalber selbst da, wo man ihn nicht erwartet. Es ist billig, hier exklusiv zu sein und diesen Überwitz einfach zu übersehen. Man kann die Weite des Problems nur ermessen, wenn man es nicht verschmäht, die ermüdende Strecke von den edelsten künstlerischen Absichten der Neuen bis zu den banalsten Einwendungen der rückständigsten Chorstimmen zurückzulegen. Nicht als ob man diesen Einwendungen damit das Mindeste einräumen wollte. Aber zur Kunstgeschichte einer Zeit gehört objektiv auch der Unsinn der Widerstände, gegen den sich das Neue durchsetzt.

Man hat Henri Rousseau unglaublich verlacht. Man war noch gelinde, wenn man ihn für einen harmlosen Narren hielt. Wie man das Linkische der neuen Kunst, das zum Beispiel doch auch von der unbezweifelten Schönheit der Werke Maillols untrennbar ist und das schon Denis als Stilelement auffiel, im Ganzen als einen Ausdruck komischer Unfähigkeit zu sehen pflegte, so wies man hier ganz besonders auf Rousseau. Seine Kunst erschien als der Inbegriff eines Dilettantismus der Neuen, der zwar ein naturalistisches Wollen habe, aber dieses Wollen nicht in Leistung zu übersetzen vermöge. Dieser Standpunkt ist grotesk verkehrt. Rousseau kann nur gewürdigt werden, wenn man endgültig darauf verzichtet, ihm auch nur das leiseste naturalistische Wollen unterzuschieben, und wenn man endgültig darauf verzichtet, Erscheinungen seiner Art überhaupt aus individuellen Voraussetzungen zu erklären. In seiner feinen Rousseaumonographie wagt es Wilhelm Uhde, den Porträtisten Rousseau zu Holbein, zu Fouquet und den Clouets

in eine gewisse objektive Beziehung zu setzen. Wenn man den Vergleich nicht allzu wörtlich nimmt, ist er ausgezeichnet. In demselben Buch wird der Landschaftler und Szenenmaler Rousseau mit Giotto, Taddeo Gaddi und Paolo Uccello verglichen. Auch Bruegel wird herangezogen. Ist etwas in der neueren Kunstgeschichte sicher, so dies, daß Rousseau die Meister, zu denen man ihn in Beziehung setzt, nicht gekannt hat. Wer die primitivsten Tatsachen seines Lebens weiß, ist dessen gewiß. Dieser seltsame Künstler, der sich im Grunde so selbstverständlich äußerte wie ein Kind, hat zwanzig seiner besten Jahre im Dienst der Republik als Soldat und Otkroibeamter mechanisch verbraucht. Ungefähr mit vierzig Jahren fing er an zu malen. Er hatte von Ästhetik und Kunst und Malhandwerk keine Ahnung. Er war wie einer jener Wilden, von denen Gauguin sagte, jeder erste beste unter ihnen werde die schönsten Bilder malen. Und Rousseau malte. Er malte köstliche Bilder. Madame Rousseau führte unterdessen einen kleinen Papierladen an einer Pariser Faubourgstraße und versuchte die Bilder ihres Gatten zu verkaufen. Man kann sich die Existenz dieses Paares gar nicht ahnungslos genug vorstellen. Hier fehlte wirklich jede Wendung ins Artistische. Rousseau malte mit der tiefen Unbefangenheit und Überzeugtheit des französischen Kleinbürgers, der zugleich von einer unsäglichen Demut und von jenem naiven Selbstgefühl geleitet wird, mit dem er sich doch wieder für den Nabel der Welt hält. Er war einer jener Kleinbürger von Paris, denen man von Berlin oder Wien oder Petersburg hätte erzählen können und die dann beinahe gefragt hätten, in welchem Département diese Städte lägen. Er war einer jener Pariser Kleinbürger, die eigentlich für die Loge eines Concierge geboren sind und auf wohlgeordnete kleinbürgerliche Familienzusammenkünfte am Sonntagnachmittag den größten Wert legen. Im übrigen hatte Rousseau eins voraus: er war als französischer Militärtrompeter in Mexiko gewesen und war weit über durchschnittliches Maß musikalisch. Seine Geige erfüllte seine Ruhestunden. Dieser Mann malte. Und er malte kostbare Bilder. Er malte Bilder, in denen sich die ganze Begrenztheit seines sozialen Horizontes mit kindlich-kleinbürgerlichen Tropenvisionen verband. Die Leute stehen adrett in einer Reihe, in zwei Reihen wie auf einer Hochzeitsphotographie der Vorstadt oder wie die Zinnsoldaten eines spielenden Knaben. Sie sind übertrieben säuberlich wie die neuen Puppen eines kleinen Mädchens. Die

landschaftlichen Visionen aus dem tropischen Urwald oder aus Paris, aus der Welt der Fortifikationen mit ihren Torgittern und ihren Ökroihäuschen oder die Visionen von Notre-Dame, von der Seine sind mit der Sorgfalt eines Dilettanten, mit der genau präzisierenden Andacht eines zeichnenden Kindes gesehen. In allen diesen Bildern findet man eine unbeschreibliche Reinlichkeit und Bestimmtheit der Anschauung, das zärtlichste Gefühl für Ordnung, ein paradiesisches Gefühl für das Harmlose, einen seltsam gefestigten lyrischen Schmelz und eine naive Dämonie, die wie Volksreligion, wie Motivbilder in katholischen Kapellen erschauern macht, ohne im mindesten vag zu sein. Was sind unsere Naiven, die Thoma, Haider und alle die Kleineren, denen man schon zuviel Ehre tut, wenn man sie nur erwähnt, gegen dieses Kind eines inmitten erzentrisch durchgebildeter großstädtischer Korruption unberührt gebliebenen französischen Volkstums? Wo hat überhaupt seit Jahrzehnten das Unbewußte Dinge von so metaphysisch anmutender, Notwendigkeit hervorgebracht? Man fühlt sich bei Rousseau wirklich an das 13. Jahrhundert erinnert. So mag damals das Volksbewußtsein die sichtbaren und die idealen Dinge vorgestellt haben. So mag sich das Volksbewußtsein damals an den Dingen vor allem gefreut haben. Dies ist das Maß und die Qualität der Anschaulichkeit, die man sich vorstellt, wenn man an ein Zeitalter mit noch unversuchten künstlerischen Instinkten denkt. Einem solchen Zeitalter stellt sich die Idee des Künstlerischen körperlich zunächst vielleicht ganz einfach in der Form des Reinlichen und Ordentlichen dar. Dies Kunstgefühl hat kein Organ für eine gelöste Malerei, kein Organ für Schwebendes, für Geistreiches. Es lokalisiert und überhaupt es bezeichnet genau, und gerade aus der Genauigkeit erwächst diesem Kunstgefühl eine eigene Mystik. Vor allem hat dies Kunstgefühl in seinen merkwürdigen Stabreimen immer einen wundervoll liebenswürdigen Optimismus zur Schau getragen: unbeirrbar in seiner gelassenen Objektivität, in seinem naiven Humor, selbst wenn es die Hölle malt, und immer von einem dumpfen, aber dennoch strahlenden Selbstgefühl beseelt, wie Marionetten es haben müßten, wenn sie lebendig wären.

Das Linkische ist bei Rousseau allerdings gewissermaßen das Ergebnis eines außerlesenen Dilettantismus. Man muß das Wort richtig verstehen. Es ist eigentlich ganz unmöglich. Es ist nur insofern richtig, als es alles das ausschließt, was als Überlieferung

aus der älteren Kunstanschauung her stammt: Gefühl für die natürliche Richtigkeit im akademischen und nichtakademischen Sinne, Gefühl für Malkultur im Sinn der Impressionisten, Gefühl für die Oberfläche. Aber als Ausdruck einer neuen Anschauung ist die Kunst Rousseaus von allem Dilettantischen sehr weit entfernt, ist sie vielmehr altmeisterlich.

Wie dem nun sei: mit dem Begriff Dilettantismus kann man jedenfalls der Kunst des Matisse in keinem Sinne beikommen — allerdings darum auch in dem besten nicht, dessen dies Wort fähig ist. Matisse hat als begabter Erbe aller der schönen Traditionen von Corot über die Impressionisten bis zu Cézanne eingesetzt. Er hat diese Traditionen in einem Maß durchschaut, das man akademisch nennen könnte. Er ging also von der Grundlage einer sozusagen legitimen malerischen Kultur aus. Was ihn bewog, mit dieser Tradition zu brechen, war die Überzeugung, daß ein Fortleben mit diesen Traditionen zu artistischer Gebarung führen müsse. Es ist natürlich die Frage, ob diese Überzeugung objektiv richtig war, denn es scheint, daß die von Cézanne gezeigten malerischen Möglichkeiten noch von keinem zu ihren letzten Konsequenzen durchgebildet worden seien; es scheint, daß das, was Cézanne hinterlassen hat, noch immer eine objektive Aufgabe darstellen könnte, die auf seiner Linie vollendet werden müßte, daß heißt aus dem Malerischen vollendet werden müßte. Man denkt hier an ein zu selten zitiertes Wort des Delacroix, das da lautet: „Das Wesen des genialen Menschen oder vielmehr sein Wirken beruht nicht etwa in neuen Ideen, sondern in der Überzeugung, daß alles, was von ihm getan worden ist, nicht gut genug getan sei.“ Aber vielleicht läuft eine Entwicklung nie in bestimmter Richtung bis zu ihrem Ende; und jedenfalls war Matisse subjektiv gewiß, daß ihm dies Erbe nicht gelte. So brach er radikal ab. So versuchte er — trotz des radikalen Bruchs natürlich niemals ohne allen Zusammenhang mit dem Ererbten — eine neue Kunstform. Malgeschichtlich gibt sich sein Werk als ein oft fast vollkommener Verzicht auf das Malerische im alten Sinne, auf das malerisch Richtige nicht bloß, sondern auch auf das Malerische im Sinne Cézannes. Wohl hat er noch in seiner neuen Periode Dinge gemalt, die an die großen malerischen Überlieferungen Frankreichs von Delacroix bis Cézanne anklängen. Aber wie mit einem Fanatismus, der zugleich Enthalttsamkeit und positive neue Begeisterung ist, läßt er, dieser malerisch eminent begabte Künstler,

die malerischen Partikeln, aus denen das Bild ehemals aufgebaut war, sich zu großen Flächen zusammenschließen und in monotoner, aber starker, in starker, aber zugleich zarter Ausbreitung behaupten. Die alte Malerei würde das, was er nun mit der Farbe tut, oft als Anstreichen bezeichnen. Aber selbstverständlich ist mit derlei Argumenten, so aufreizend sie in einem bestimmten Sinn sind, im ganzen gar nichts getan. Stellen wir uns ein Bild von Matisse vor — ein entscheidendes, etwa den Tanz. Ein Bild in kolossalen Ausmaßen, noch kolossaler durch die unerhörte Positivität der Farben. Fünf Frauen sind in abstrakter Komposition, die im Anschauen von Tag zu Tag zwingender, grandioser wird, im Reigen auf eine zweifarbige Fläche projiziert. Wie eine Fahne ist die Fläche oben blau und unten stark grün. Von den Figuren bleibt außer dem dynamischen Symbol des Tanzes, das durch empfindlich genau ausgewogene Konture gehalten wird, ein kühnes Rosa in Erinnerung. Es ist gar nicht unmöglich, in diesem Bild noch malerische Empfindung wahrzunehmen: malerische Empfindung im alten Sinne, das heißt Gefühl für ein differenzierendes Hin- und Herstreichen mit dem Pinsel, der ein schwebendes Gewebe von farbigen Teilflächen schafft. Aber im ganzen ist dies Bild unbedingt nicht malerisch im alten Sinn — so wenig als die Figuren im alten Sinne richtig gezeichnet sind. Matisse würde es, als er dies Bild und ähnliche Bilder malte, als einen Akt äußerlich gestimmter Kultur empfunden haben, wenn er hier den Begriff des Malerischen im alten Sinne aufrechterhalten hätte. Dem Bedürfnis, das ihn bei solchen Bildern leitete, entsprach die alte wundervolle Durchbildung der sinnlichen Mittel nicht mehr. Das Sinnliche sollte nicht geleugnet, aber durch eine lapidare Kunstsprache irgendwie über sich selber hinausgehoben werden. Diesem Kunstwillen entsprach die große farbige Fläche und die zum einfachsten energetischen Ausdruck gesteigerte Komposition.

Mit diesem Problem sind wir im Mittelpunkt der Debatten, auf die es in einer Betrachtung über die Kunst der Gegenwart überhaupt ankommen kann.

Wir erlebten den Ruhm Manets und Cézannes. Der Gedanke, daß das, was sie an malerischen Werten geschaffen haben, eines Tages auch nur im mindesten an Gültigkeit einbüßen könnte, ist uns unerträglich, und doch werden wir uns daran gewöhnen müssen, zu glauben, daß das, was sie an Malerei im vollen Sinn des Wortes hervorgebracht haben, irgendwie geschichtlich werden,

das heißt die Geltung relativer Dinge annehmen kann. Es leben sicher irgendwo in unserer Zeit große Talente, denen dieser geschichtliche Konflikt, der Konflikt zwischen alter Malerei und neuem Bild, zur Tragödie werden kann und werden wird. Auch wissen wir nicht, wie sich die Lösung des Konfliktes im Ganzen, geschichtlich-allgemein erfüllen wird. Aber wir haben Grund, überzeugt zu sein, daß eine neue Form entsteht. Daß solches möglich ist, hat gerade Delacroix, der größte neuere Maler im vollen Sinn des Wortes, gefühlt, als er schrieb: „Ich habe mir hundertmal gesagt, daß die Malerei, das heißt die materielle Malerei, nur der Vorwand ist, nur die Brücke zwischen dem Geist des Malers und dem der Beschauer.“

Vielleicht hilft ein ganz äußerliches Vergleichen im Augenblick ein wenig weiter. Man muß auf der einen Seite sehen, wie das Wesen des Cézanneschen Malstils recht eigentlich darin besteht, daß alle farbigen Einzelteile seiner Malerei einen psychologischen Moment erleben. Man könnte es etwa so ausdrücken: die farbigen Spreizungen, aus denen sein Bild sich so unvergleichlich eigentümlich aufbaut, scheinen auf den Augenblick zu warten, in dem sie zu einer ganz lapidaren Gestaltungseinheit zusammenschießen können. Das für Cézannes Malerei ganz spezifische Zaudern, dieser seltsame Zustand, in dem die malerischen Teile die letzte Sekunde vor dem letzten Zusammenwachsen erleben, ist vielleicht das, was Cézanne als Mangel an Gestaltungskraft bezeichnete. In diesem Begriff — der natürlich mehr, der sein kolossaler Stil ist — wurde ihm das Problem als sein individueller Konflikt, als seine individuelle Tragik bewußt. Aber das Problem war letzten Endes selbstverständlich überpersönlich — auch wo es sich um so ungeheure Begabungen wie Cézanne handelte. Es wäre unsinnig, Matisse als individuelles Talent auf die Höhe heben zu wollen, auf der das Genie Cézannes steht. Aber wenn wir in diesem Zusammenhang von der speziellen Bewertung individueller Exekutivgewalten absehen und nur das Allgemeine ins Auge fassen, dann ist es kein Blasphem wider Cézanne, Matisse neben ihm zu erwähnen. Und da scheint es nun, daß Matisse die andere Seite des Problems darstellt. Die Malerei im älteren Sinn stammte aus einer relativistischen Kultur. Die Gotiker waren nicht Maler im Sinn des 19. Jahrhunderts. Ihr Malen war ein Illuminieren: ein positives Ausmalen mit positiven Farben und eine Unter-

drückung der — wenn man so sagen darf — malerischen Spirale. Die Modernen wollen das Gleiche. Sie wollen einfach die Tatsache einer Farbe aussprechen: Tatsachen, zu denen sich die ältere, etwa die impressionistische Malerei verhält wie ein zur höchsten Kultur der Paraphrase getriebener Ausdruck. Die ältere Malerei wollte die malerischen Variationen und machte aus ihnen schließlich eine ganz neue, ganz selbständige Musik. Die neue Kunst will nichts, gar nichts als das Thema, gleichsam das Grundaxiom. Noch zittert in Matisse die alte malerische Erregung nach, die das Wesentliche in einen vielspältig bebenden Reichtum wundervoller und auch im feinsten noch sinnlich erfüllter, sinnlich zusammen, hängender Nuancenerlebnisse auflöst. Noch wagt es Matisse nicht, einen ganz festen Kontur zu zeichnen; auch er hat bei ihm noch etwas von schwimmender Malerei. Selbst seine ebensten Flächen haben noch irgendwie die Vibration impressionistischer Malkultur, ihre japanische Dünnheit und Leichtigkeit und ihre abstrakte Helle. So ist er zwar auf der anderen Seite des Problems angekommen — aber das Problem ist noch vorhanden.

Es kann nicht oft genug gesagt werden, daß es sich bei Matisse nicht um ein individuelles Problem handelt. So wenig als bei Rousseau liegt die Kunst bei ihm im Bereich subjektiver Willkür, seine Schwäche im Bereich eines subjektiven Untalents. Das Problem ist ein Problem der Zeit. Es läßt sich nicht aus individuellen Gelüsten und nicht aus modischen Nachahmungen, sondern nur aus objektiven Notwendigkeiten erklären. Wir können diese Notwendigkeiten einigermaßen einsehen, sobald sie einigermaßen zu sichtbaren Tatsachen geworden sind. Wir können sie freilich kaum verstandesmäßig ableiten. Ihre Quelle ist mystisch.

Man sucht wahrlich nicht vergeblich, wenn man sich nach Beispielen umsieht, die zu dem stimmen, was Matisse — als einer unter vielen, als ein Hervorragender freilich — sucht. Nochmals müssen wir an das seltsame Wort zurückdenken, das Cézanne über Gauguin gesagt hat. Er sagte, Gauguin habe nur chinesische Bilder gemalt. Ein solches Wort trägt immer weiter als der individuelle Gedanke, den es zunächst formulieren soll. Ein solches Wort ist größer, vielseitiger als der Moment, der es angeregt hat, und wenn dieser Moment längst verflogen ist, glänzt ein solches Wort in immer neuen Beleuchtungen mit immer neuem Sinn auf wie ein vieldeutiger Refrain am Schluß der verschiedenen Strophen.

Man kann geneigt sein — und wir waren es —, dies Wort wider Gauguin und für Cézanne zu deuten. Man kann geneigt sein — und wir sind es vielleicht im Augenblick —, es als eine kostbare Andeutung des Neuen zu nehmen, das sich in Gauguin verkörperte. Alles das Linkische und alles das Unmalerische, alles das Unrichtige und alles das Unphysiologische bei Gauguin erscheint nun einen Augenblick in diesem Wort vergöttlicht. Was Cézanne in halbem Unmut sagte, klingt uns nun wie eine Huldigung, da wir von den Entwicklungen kommen, die mit Rousseau und Matisse nach Gauguin aufgetreten sind und schon heute etwas von ihrer Unwiderlegbarkeit fühlen lassen.

In Deutschland werden Tendenzen, wie sie sich in der Welt Gauguins auswirken, durch das Schaffen Emil Noldes verkörpert. Nolde hatte, bevor er in seiner neuen Art begann, schon ein bedeutendes graphisches Werk hinter sich, das denen, die gern mit überlieferten Maßstäben kontrollieren, sicher einwandfrei erscheinen wird. Es handelt sich um Dinge, die noch sehr von der impressionistischen Anschauung ausgehen, aber freilich schon von Anfang an in einer metaphysischen Richtung über sie hinauswachsen. Der neue Nolde hat seinen expressionistischen Stil nun mit einer Entschlossenheit durchgeführt, die ihresgleichen sucht. Der eigenwillige nördliche Bauer steht in der Kunst unserer Zeit ungefähr mit derselben großartigen Absonderlichkeit da, mit der Gauguin in der Kunst seiner Tage stand. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß es sich bei beiden Künstlern um ein gleich hohes Niveau der Exekutive handelt, das sich zwei individuelle Begabungen hier die Wage halten. Es soll nur eine gewisse Gemeinsamkeit des dynamischen Charakters angedeutet sein. Als Stil, als fertige Einzelleistungen sind die Werke der zwei Künstler sehr verschiedenwertig.

Nolde ist in den Jahren: Vorläufer des Neuen in einer Zeit, die ihn einsam ließ. Er ist im Jahre 1867 zu Buhrkall bei Tondern — im Schleswigischen — geboren. Er verbrachte sein Leben an der Schwelle Skandinaviens: in kleinen jütischen Dörfern wie Sjellerupskov und Altenwarf. Seine Stadt ist Hamburg: eine Stadt, in die Exotisches hineinschlägt. Er ist Nordgermane; Skandinavier fast, Mann einer Welt mit blutroten Häusern, Bauer auch in Dörfern, die nach einem Jahrtausend noch heidnisch-germanischen Dunst ausströmen; ein Mann endlich aus dem Bereich

jener Wikinger, die in grellen, mit fetischartigen Schnäbeln gezierten Schiffen den Ozean durchschnitten und antipodisch aus der Mystik heller Mitternächte gegen die punische Sonne heißer Länder vorstießen. Von Hamburg aus wird ihm dieser uralte Instinkt neu lebendig: von dort aus bereist er 1913 und 1914 die Südsee. Dies etwa ist der Beitrag der Herkunft. Dazu stößt der Beitrag künstlerischer Zeitgeschichte. Er ist mit wenigen Namen zu kennzeichnen. Die besondere Entwicklung, von der Nolde einen Teil bildet, ist durch die Namen van Gogh, Gauguin, Matisse, Munch, Paula Modersohn angedeutet. Der fünfte Name führt wieder auf das Problem der Rasse und Geographie zurück; Paula Modersohn war mit dem niederdeutschen Land um Bremen verknüpft. Daß van Gogh ein Holländer war, der den heißesten Süden suchte, ist in diesem Zusammenhang eine Tatsache von besonderem Reichtum der Beziehung. Es ist natürlich, daß Nolde zunächst im Norden interessierte. Dort ist er heute legitim. Nolde hat mit niederdeutschen Stimmungslandschaften begonnen, die man annähernd bezeichnet, wenn man sagt, daß sie zu dem impressionistischen Kreis gehört haben. Früher als seine Malerei zeigt Noldes graphisches Werk Züge der gewaltsamen Art, die ihn zum Zeitgenossen und — unter Vorbehalt der Qualitätsunterschiede gesprochen — zum Wesensgenossen des 1864 geborenen Munch gemacht haben.

Die künstlerische Gesamterscheinung bleibt trotz vieler sehr fragwürdiger Einzelleistungen unerschüttert. Ihre Ausweise sind: Aufsprung, Leidenschaft, Kühnheit, Kraft, tiefwurzelndes, wenn auch in schlafferen Stunden durch Willkür aufgepeitschtes und zerbrochenes Gefühl für Tragweite und Verhältnismäßigkeit des Farbigen, unzählbarer Drang zu jenem infernalischen Jenseits der Erscheinungen, das die starre und grelle Maske heidnischer Naturgötter trägt. Das christliche Motiv fehlt diesem Künstler völlig, so naiv er gerade darnach greift. Die Beurteilung der Gesamtheit dieser Erscheinung wird jedoch auch auf vielen Wegen Vorbehalte machen. Es ist möglich, daß sie nur persönlich gelten oder vom Standpunkt weitgezogener künstlerischer — etwa klassizistischer oder naturalistischer — Kulturreise, denen die zugleich nordwärts und tropenwärts gewandte Anwegsamkeit Noldes zwar nicht als aufwühlende Hand, aber als formale Endgestaltung fremd oder wenigstens halbfremd bleibt. Vielleicht gelten diese Vorbehalte aber auch unbedingt. Das Argument gegen Nolde hat viele Namen. Es könnte z. B. heißen:

Louis Seize. Es könnte heißen: Barock. Es könnte heißen: Grünewald. Die Namen bezeichnen hier natürlich nicht Persönliches oder Zeitgeschichtliches, sondern einfach formale Richtungen. Was Nolde naiv-unmittelbar gibt, das ist auch von Grünewald durchgemacht; aber es ist formal unendlich stärker gebändigt. Noldes Malerei erscheint mitunter mehr als vulkanischer Ausbruch von Elementen einer tiefangelegten Kunst — mehr als ihr Fegefeuer denn als die zu Ende geführte Kunst selbst. Sie ist Idolatrie, nicht künstlerische Frömmigkeit. Das Götzendienerische ist mit jenem offensibaren Mangel an Latinität oder — wenn das Wort vorgezogen wird — an Humanismus verbunden, den man meint, wenn man einen Inbegriff wie Louis Seize gegen Nolde auszuspielen versucht wird. Gauguin ist unvergleichlich feiner: er ist neben Nolde der Klassizist neben dem Barbaren. Möglich, daß er eben deshalb schwächer ist; aber er ist eben deshalb auch edler. Auch Munch ist edler. Man kann, man muß hinzufügen: wie unvergleichlich feiner sind die Eroten, auf deren Spuren Nolde geschritten ist! Ihre wildesten Rundgebungen in Form und Farbe blieben noch ein unerreichtes Jenseits für alle, die ihnen, des Europäischen wie Rousseau müde, nachgingen.

Der Zusammenhang zwischen dem 1848 geborenen Gauguin und den Deutschen von der Art Noldes wird sicherlich nicht selten subjektiv bewußt. Aber es wäre albern, bei den Deutschen nur Nachahmung des Franzosen entdecken zu wollen. Mit dieser bequemsten aller Denksfaulheiten kommt man nun und nimmer aus. Das Entscheidende liegt darin, daß der Zusammenhang objektiv, das heißt aus der Zeit, überhaupt möglich und offenbar notwendig war. Wir müssen in Kunstdingen, nicht nur in politischen, mehr kollektivistisch denken lernen. Das ist die Voraussetzung jedes ernsthaften Verständnisses. Es kommt hinzu, daß Noldes Kunst tatsächlich im Vergleich mit den Überlieferungen Gauguins einen eigenen Wert bedeutet. So paradox liegen nun die Dinge: eine Kunst wie die Noldes ist nur aus objektiven Zeitzusammenhängen zu begreifen, und diese objektiven Zusammenhänge werden uns um so gewisser, je mehr sie hinter einem merkwürdigen individuellen Ausdruck zu verschwinden scheinen.

Die Grundlage des objektiven Zusammenhangs, der zwischen Gauguins Überlieferungen und etwa dem Deutschen Nolde besteht, beruht vor allem auf dem, was Gauguin das Barbarische nannte.

Nicht der Leistung, wohl aber dem Sinne nach bedeutet die Kunst Nolde's ebenso wie die Gauguin's eine Erneuerung des Kunstgeistes der Wilden. Es ist trostlos, daß man sich in einer menschlich und künstlerisch so unsagbar ernsten Sache wie der Kunst der sogenannten Naturvölker mit Bierwizen beschäftigen soll: daß der unentwegte kritische Standpunkt der zivilisierten Drucksachen Europas hier auch nur die leiseste öffentliche Geltung hat. Wir könnten gar nichts Besseres tun als uns fanatisch mit der Kunst der primitiven Exoten beschäftigen; nicht um eine primitivistische Mode zu schaffen, sondern, so weit der literarisch korrumpierte Europäer es überhaupt vermag, einmal zu erleben, was ganz ursprüngliche Kunstinstinkte eigentlich sind und was sie aus ihrer ungebrochenen Kraft, aus ihrer naiven Fülle heraus an ganz unzweideutigen Gestaltungen hervorzubringen vermögen. Wir erleben in unserer Zeit das Gotische, das Archaisch-Griechische, das Ägyptische, die indische Kunst mit ganz neuer Inbrunst. Wenn wir diese Linie zu Ende leben — und es besteht der Trost, daß wir es müssen, weil die Logik der objektiven Notwendigkeiten immer stärker ist als unsere kümmerlichen individuellen Widerstände —, so werden wir eines Tages von selbst zu der Schönheit der Kunst wilder Völker gelangen und eine Kunst begreifen lernen, die den höchsten Sinn alles Künstlerischen enthält. Wir werden eine Kunst erleben und sie auch selber hervorbringen, deren Argument in der Mystik einer religiös ergriffenen Seele, eines metaphysisch durchschauerten Geistes liegt. Freilich: diese Worte sind zu europäisch-literarisch; die Beste, die sie andeuten, ist zu sehr intellektuell zivilisiert. Das, was man die Metaphysik der Wilden nennen könnte, ist gleich der Metaphysik der jütischen Bauern, die an Nolde's Bildern wie an bemalten Holzbalken eine gelassene Freude haben, etwas ganz Anspruchsloses. Das metaphysische Erlebnis vollzieht sich bei ihnen ganz im Hintergrund des Bewußtseins; es klärt sich über sich selbst kaum auf; und die Kunstform, die zutage kommt, die Kunstform, die wir ekstatisch nennen, wird mit der Selbstverständlichkeit einer höchst konventionellen Verrichtung hervorgebracht. Diese Wilden, diese Bauern schaffen ihre Kunst, in der so viel Inbrunst enthalten ist, mit einer fast nüchternen Sachlichkeit. So schafft Nolde seine Kunst; so bildet er seinen Fetisch — so will er ihn bilden. Seine Kunst entstammt unmittelbar der seelischen Verängstigung. Aber die Seele, alle ihre Inbrunst, alle ihre Freude, alle ihre Not wird

gleichsam des Persönlichen entkleidet und ins Objektive übersetzt. Die Wissenschaft, mit der wir diesen Dingen beikommen können, ist darum auch nicht die Psychologie, dies dünne, profane Analysensystem, das auf Neugierde beruht und selbst im Allgemeinen noch das Persönliche sucht. Die Wissenschaft, die wir hier brauchen, ist mystischen Geschlechts; sie hat es mit der Offenbarung eines unbegreiflichen objektiven Geistes in der Kunst zu tun.

In dem Maß, in dem sich die Kunst diesem Geistigen zulehrte, verlor sie das Organ für den Wert der äußeren Erscheinung, zum mindesten für die physiologische Geschlossenheit und Natürlichkeit der Erscheinung, und damit das Interesse für alle die differenzierten Schönheiten der sinnlichen Oberfläche, die sich dem Beobachter der natürlichen Erscheinung aufdrängen. Bei Matisse, bei Nolde erschien das Physisch-Natürliche nur noch in einer starken Deformation, die von innen her bedingt war. Die Farbe strebt zum Krassen, die Gestalt zur Grimasse, das Ganze zum Erzeß. Es kam der Moment, in dem das Physisch-Gegenständliche ganz untergehen mußte. Dieser entwicklungsgeschichtliche Augenblick in der Kunst unserer Tage wird auf der einen Seite durch Kandinský, auf der anderen durch die Futuristen und die Kubisten repräsentiert. Von den Kubisten und den Futuristen wird in einem besonderen Kapitel die Rede sein müssen. Hier soll zunächst von Kandinský die Rede sein: und zwar deshalb hier, weil er sich vielleicht immer noch eher im Zusammenhang der malerischen Überlieferungen von der Wende des Jahrhunderts verstehen läßt als die Kubisten und die Futuristen.

Daß die Erscheinung Kandinskýs auf den ersten Anblick befremdet, läßt sich begreifen. Schwerer begreifen und niemals entschuldigen läßt sich die tolle Anmaßung, mit der Leute, die niemals einen ernststen Versuch gemacht haben, Kandinský wirklich zu sehen, ihn als Bluffer oder Irrsinnigen abtun. Wer je mit Unbefangenheit, mit dem festen Willen sich durch gar nichts außerhalb Liegendes beirren zu lassen, in Kandinskýs Gedichten oder in seinen literarischen Manifesten las und wer je mit Konzentration in seinen Bildern lebte, der mußte, sofern er überhaupt ein Gefühl für die mystischen Abgründe hat, aus denen das Künstlerische hervorgeht, an irgendeiner Stelle das Wesentliche an der Kunst Kandinskýs empfinden. Daß sich für uns sehr viele Hemmungen ergeben ist natürlich. Aber ebenso natürlich sollte es sein,

daß man die Energie aufbringt, diese Hemmungen für einen nachdenklichen Augenblick auszuschalten. Es ist möglich, daß die erste Hemmung im Nationalen liegt. Nicht in dem Sinn, daß man den subjektiven nationaldeutschen Bedenken gewisser germanischer Kunstphilister gegen den Russen auch nur das Geringste einräumen könnte; wohl aber in dem Sinn, daß sich das Nationale, die Rasse als objektiver kultureller Gegensatz dazwischenschiebt. Rindsky ist Slawe. Das bedeutet mancherlei. Rußland hat keine malerische Vergangenheit im Sinne der westeuropäischen Kultur. Es hat keinen Maler hervorgebracht, der nur entfernt an einen hervorragenden Typus der westlichen Malerei des 18. oder 19. Jahrhunderts heranreichte. Wenn man sich in der russischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts umsieht, so findet man allenfalls einen Naturalismus aus zweiter oder dritter Hand, etwa den Naturalismus Wereschtschagins oder Repins. Man findet weiter allerlei abgeleitetes impressionistisches Schulgut. Es ist zuweilen eine gewisse barbarische Farbigkeit darin und eine gewisse stoffliche Freude an der besonderen Rasse der russischen Motive. Allenfalls findet man noch verwöhnte Kleinmeistermalerei, wie sie Somoff hervorbrachte. Aber überall ist das eigentlich Russische hier nicht zu einem eigenen Idiom, geschweige zu einem eigenen Stil ausgeprägt. Alle diese Malerei ist allenfalls russifiziertes Westländer-tum: russifiziert durch den Stoff, russifiziert durch eine gewisse Brutalität der Malerei, russifiziert durch erotische Sentimentalität oder durch sakrales Pathos bestimmter Art — so zum Beispiel bei Repin und Wereschtschagin durch ihren Zusammenhang mit der Humanitätsidee Tolstojs. Auf der anderen Seite sind nun in der russischen Volkskunst die ursprünglichsten Werte verborgen. Diese Dinge sind von einer Energie und einer Einfachheit der Farbe, der Form und vor allem des psychisch-metaphysischen Ausdrucks, wie man es bei uns im Westen kaum mehr, höchstens in den sozusagen zurückgebliebenen Gebieten findet. Hier ist unzweifelhaft eine russische Tradition, eine Tradition von höchstem Wert. Aber diese Tradition würde unter den gegebenen Verhältnissen niemals zureichen, um eine russische Malerei zu entwickeln. Rußland ist längst so sehr mit westeuropäischen Zivilisationsformen — man möchte sagen leider — durchtränkt, daß die Russen, wenigstens in den oberen Schichten, heute das kosmopolitischste Volk Europas sind. Der russische Maler ist heute ohne ein Stück Paris, Berlin,

München, Mailand undenkbar. Aus dieser Verquickung ursprünglicher russischer Instinkte mit den Formen westlicher Anschauung kann sich naturgemäß nur etwas Problematisches ergeben — doppelt wenn beide Voraussetzungen stark erlebt werden oder wenigstens in einer Persönlichkeit objektiv stark wirksam sind. Nun kommt noch eins hinzu. Aus der Verquickung altrussischer Kulturüberlieferungen mit westlichen Zivilisationsformen ging eine unglückselige kulturelle, namentlich eine unglückselige politische Gesamtsituation Rußlands hervor. Es begreift sich, daß die Spannung dieser Situation ungeheuer schwer ertragen wird: ganz besonders, wo sie sich in politische Vermüstung umsetzt. So entstand der verzweifelte Radikalismus der besten Russen und ganz besonders der unerhörte Radikalismus ihrer Dialektik, ja ihre Dialektik selber. So entstand die uns Westländer befremdende moralische Kühnheit und Überlegenheit der Russen, auch ihr Mut zur Exhibition. So entstanden, wenn wir das Allgemeine auf das Spezielle anwenden, die Voraussetzungen der Persönlichkeit und der Kunst des Moskowiters Randinsky.

Wenn man seine theoretischen Verkündigungen liest, etwa „das Geistige in der Kunst“, oder in seinen Gedichten blättert, so muß man schon westeuropäisch befangen sein, um sich an diesen Dingen nur zu stoßen und keinerlei positiven Sinn darin zu entdecken. Es muß ohne weiteres zugegeben werden: „das Geistige in der Kunst“ ist nach unserem literarischen Maßstab eine schwache Leistung, und das, was wir unter dem Sinn eines Gedichtes verstehen, ist in Randinskys „Klängen“ nicht — auch wenn wir sehr tolerant sind. Aber das ist es gerade, daß wir nicht das Recht haben, an diese Dinge den gewohnten Maßstab anzulegen, der auch im besten Fall noch immer etwas westeuropäisch Rationelles hat und für die Mystik, die unsinnige Mystik, das unverständliche Stammeln der russischen Seele nicht zureicht. Genau besehen sind Randinskys literarische Leistungen wirklich schwach nur im Rationalen. Aber dabei muß man nicht stehen bleiben. Man muß den eigentlichen Wert dieser Dinge, nicht ihre allzu offenbare Schwäche herausholen. Mit einem Satz: man muß an Randinsky überhaupt — wie an aller russischen Kunst von dem ungeheuren Dostojewski bis zu den Kleineren, bis zu Tschekow, Gorki, Andrejew — vor allem die Vegetation der russischen Psyche, das seltsam Wuchernde, das Objektive sehen, jenes Mystische, Irrationale, Unsinnige, Kindisch-Märchenhafte und Kindisch-Krasse, das über alle subjektive Ver-

ständigung erhaben ist und gerade darum immer so merkwürdig groß bleibt.

Damit erklärt es sich auch, wie es kommt, daß Kandinskys erste malerische Versuche, die in München und just in der Stuck-Schule gemacht wurden, so bedeutungslos erscheinen. Es ist ein Album erschienen, in dem die Arbeiten Kandinskys von seinen Anfängen bis zu seinen letzten Dingen vereinigt sind. Es sind darunter Dinge von einem mittelmäßigen Impressionismus und Figuralkompositionen von der schlimmsten kunstgewerblichen Sorte, die wie eine unglückselige Verbindung russischer Volkskunst mit den Münchnereien verflossener Jahrgänge der „Jugend“ anmuten. Kandinsky wäre ironisch genug, diese Dinge, von denen er heute die allermeisten schwerlich mehr verantworten möchte, den Biederleuten zu einiger Beruhigung anzubieten, die gern wissen möchten, „ob er überhaupt einmal etwas gekonnt hat“. Außerdem aber ist er so ehrlich, den sachlichen Freunden seiner wundervollen Kunst von heute nichts aus seiner Entwicklung vorzuenthalten. Daß nun diese älteren Dinge zum größten Teil ohne besondere Bedeutung, ja daß sie sehr oft herzlich belanglos sind, beweist nicht das Geringste gegen seine neuen Arbeiten und gar nichts gegen seine Begabung im allgemeinen. Es beweist nur dies eine, daß Kandinskys Begabung sich nur da wirklich ausleben kann, wo sie sich die Aufgaben stellt, die ihr gemäß sind. Diese Aufgaben waren nicht gestellt, so lange das harmlos Münchnerische ihn noch interessieren konnte; sie waren nicht gestellt, so lange überhaupt noch ein Rest von Naturalismus, auch von kunstgewerblich abgemildertem, in ihm war. Es ist vollkommen logisch, daß eine so ausgesprochen expressionistische, so exklusiv idealistische Begabung wie Kandinsky sich nur in rein expressionistischem Schaffen auswirken kann und daß sie gegenüber naturalistischen und halbnaturalistischen, gegenüber impressionistischen und kunstgewerblichen Aufgaben einfach mehr oder minder versagen mußte. Es wären Zweifel an der Kraft seiner expressionistischen Begabung möglich, wenn es anders wäre. Das ist es gerade, daß es dem expressionistischen Künstler eigentlich unmöglich sein müßte, im alten Sinne überhaupt etwas zu können. Sein Talent müßte in ungemäßen Aufgaben einfach ganz stumpf sein. Es ist beinahe beruhigend, daß auch Nolde im Naturalistischen Schwaches gemacht hat.

Kandinsky hat das, was er heute will, wiederholt in Worte

gebracht. Aber auch bei der Dialektik der Russen liegt der Reiz weniger in dem, was sie verstandesmäßig sagen, als in dem Vegetativen ihres Denkprozesses — wobei übrigens der Begriff des Vegetativen keineswegs nur etwas Ruhiges anzudeuten braucht. Man wird Kandinsky schließlich am besten verstehen, wenn man bei seinen theoretischen Erörterungen nicht allzulange verweilt. Wo sie den Versuch machen, mit unseren Worten und Begriffen zu arbeiten, werden sie zuweilen akademisch trocken — abgesehen davon, daß sie oft einfach falsch sind. Was Kandinskys neue Bilder wollen, geht am besten aus ihnen selber hervor. Sie wollen zunächst die vollkommene Auflösung des Äußerlich-Gegenständlichen. Das Gegenständliche ist nur noch insofern beteiligt, als es für den Künstler irgendeine dynamische Anregung bedeutet. In dieser Funktion wird das Gegenständliche verbraucht. Es ist — roh gesprochen — nur noch das Betriebsmaterial für eine in ihrem höheren Verlauf und zumal in ihren Ergebnissen rein geistige Produktion. Und mehr: auf die Dauer kann Kandinsky des Äußerlich-Gegenständlichen auch für die untersten Stufen des Produktionsprozesses entraten. Der Apparat seiner Anschauung ist in Schwung gesetzt; er arbeitet nun rein abstrakt. Er produziert ohne materielle Hilfen. Er schafft rein transzendental, ganz unempirisch.

Das Ausdrucksmittel Kandinskys ist die Farbe. Wohlgemerkt: die Farbe, nicht die Malerei. Malerei ist für ihn immer noch ein materieller Prozeß. Er aber will die Farbe an sich. Doch auch nicht einmal die Farbe an sich. Er will ihren Emotionswert, will den Erregungsgehalt, der in ihr gefangen ist, durch ein positives Aussprechen der Farbe freigesetzt wird und in der Verbindung der Farbe mit anderen Farben eine Unendlichkeit von Abwandlungen durchläuft. Darum wird Kandinsky, dessen Bilder für den Laien alle gleich aussehen, nie müde — kann er nie müde werden. Auf dieser Höhe der Intensität des Erlebens bedeutet eine neue Nuance in der Komposition eine ganz neue Erschütterung.

Ist diese Kunst nun wirklich gegenstandslos? Sie ist ohne physisches Objekt. Aber sie ist nicht ohne Objekt schlechthin. Zweifellos hat Kandinsky zur Klärung der Harmoniefragen, die heute so viele beschäftigen und zum Beispiel Hölzel noch in vorgerücktem Alter zu ganz neuen Einstellungen zwangen, nachdem er sich ein Menschenalter in den Aufgaben der Dachauer um Dill bewegt hatte, sehr viel beigetragen: und zwar als Theoretiker wie als

Maler. Aber man wäre falsch beraten, wenn man meinen wollte, Kandinsky habe es auf nichts abgesehen als auf eine neue Harmonielehre. Diese Aufgabe wäre ihm zu materiell. Er spricht vom Geistigen in der Kunst. Er arbeitet von einem Zentrum aus, das mehr ist als nur Gefühl für die Eurythmie des Farbigen. Wenn man über seine Bilder hinsieht, so ist wohl in den meisten Fällen der erste Eindruck keineswegs — wie bei dem Akademiker Hölzel und den Hölzelschülern — der Eindruck einer festen farbigen Ordnung, sondern der Eindruck eines stark bewegten musikalischen Temperaments, das trotz aller Harmonielehre zuletzt in anarchischer Ekstase schafft. Man fühlt zunächst das Gepeitschte. Nichts ist — trotz Kandinskys ruhiger Besonnenheit, trotz der Klarheit seiner Vorstellung — falscher, als bei ihm nur das Geordnete zu sehen. Ohne Zweifel: auch das Geordnete ist in seiner Malerei. In den Bildern, die er Kompositionen nennt, ist eine aufbauende Arbeit, die ans Akademische grenzt. In seinen Schriften ist — man stellt es immer wieder fest — ein rationalistischer Zug. Aber der letzte Grund der Malerei Kandinskys, das, was wir an seinem Schaffen als Reichtum empfinden, ist jene wundervolle russische Seele, die zugleich mystisch und radikal, zugleich pedantisch dialektisch und schlechthin unbewußt, zugleich ergessiv individualistisch, subjektiv bis zum Nihilismus und unvergleichlich objektiv, zugleich besonnen zurückhaltend und voll von schmelzender Hingebung, zugleich kraftvoll bis zum Fanatismus und schwärmend bis zur Schwäche ist. Kandinsky ist vielleicht die größte Verkörperung dieser Psyche unter den lebenden russischen Bildnern. Aber in allen den modernen Russen ist etwas von seiner Art. Sie alle haben ein wenig das im besten Sinn Bornierte seines künstlerischen Geistes, das immer bleibt, auch wo seine Kunst von einer unendlichen Sinnlichkeit bis zur dünnsten Abstraktion reicht.

Es ist auch keineswegs ein Zufall, daß diese Russen in den jüngsten Kunstbewegungen so zahlreich und so wichtig sind. Die deutschen Kunstpädagogen sehen in dieser Zahl natürlich die Annäherung einer russischen Invasion. In Wirklichkeit liegen die Dinge so, daß der geistige Zustand Europas dieser russischen Vitalität entgegenkommt, daß er sich ihr verwandt fühlt und ihrer aus Sinnlichkeit und Abstraktion, aus rationalistischer Überlegenheit und lyrischer Schwärmerei, aus Verstand und uralter Religiosität zusammengesetzten Seele einen kommenden Triumph prophezeit — be-

denklichen deutschen Kunstvereinsbürgern und Zeichenlehrern zum Trotz. Ganz gewiß: ist das Problem zunächst ein Problem der Gesamtbewegung, so wird es das nicht immer sein. Eines Tages wird es sich darum handeln, die zahlreichen russischen Talente unserer Zeit ganz speziell als Einzeltalente sehr konkret zu bewerten. Aber eins ist heute zum mindesten gewiß: der prinzipielle geistige Wert der Dinge, die im Umkreis von Talenten wie Genin, Jawlensky, Bechthejeff, Mogilewskij, Burljuk und der Wereffin gemalt werden. Es ist auch sicher, daß der modernen Bildhauerei von den Russen starke Antriebe gekommen sind: nicht nur in seinen speziellen kubistischen und futuristischen Versuchen, sondern in seinem ganzen plastischen Gefühl, das etwas von der ursprünglichen Gewalttätigkeit eines Eroten hat und sicher weit mehr Talent verrät, als Barlach hat, ist Archipenko neben dem Italiener Brancusi einer der interessantesten Geister der neuen Skulptur. Ähnlich wie die Italiener haben die Russen im 19. Jahrhundert keine eigene Tradition gehabt: wenigstens keine Tradition der oberen Schichten. In beiden Ländern herrschte für die bildende Kunst ein flauer Konventionalismus. Es begreift sich, daß die jungen Künstler gerade dieser Länder mit einem barbarischen Radikalismus einsetzen mußten, daß sie mehr als Künstler anderer Länder mit Eigenem einsetzen und mit dem Eigenen bis zum Erzeß gehen mußten. In keiner Stadt hat der italienische Futurismus so sehr Schule gemacht wie in Moskau — und nirgends so sehr gerade mit der Konsequenz seiner Absurditäten.

In Deutschland vollzieht sich das Neue fast nirgends mit dem Radikalismus der Russen oder der Italiener. Greift man eine Anzahl von Namen der neuen deutschen Kunst heraus — etwa die Namen Nolde, Schmidt-Rottluff, Marc, Kandolt, Feininger, Kahler, Macke, Pechstein, Heckel, Kirchner, Klee, Hermann Huber —, so findet man überall ein langsameres Wachsen der modernen Vorstellungen. Gerade bei den jungen Berlinern und just bei ihren Begabtesten, bei Pechstein, bei Heckel und bei Kirchner fühlt man deutlich, wie sie sich nur langsam von den starken impressionistischen Überlieferungen, deren Metropole in Deutschland eben Berlin gewesen ist, lösen und wie der expressionistische Stil, den sie anstreben, noch immer stark mit den formalen Mitteln des Impressionismus arbeitet. Auch sie lieben jenen Ausdruck der neuen Kunst, den man im besten Sinn als ein Grimassieren bezeichnen könnte. Aber bei diesen Künstlern ist über die strenge Maske der modernen

Kunst hinaus noch viel von der malerischen Kultur im älteren Sinn. Dies Malerische ist der fühlbare Reiz der Handschrift, der Manipulation des Pinsels, der Vibration der Farben. Grob entwicklungsgeschichtlich könnte man sagen, daß diese Dinge nicht in der ersten Linie des historischen Prozesses stehen. Aber das sagt gar nichts gegen ihre absolute Qualität aus. Der Reiz des Malerischen kann sich auch in einer Kunst behaupten, die metaphysischen Gesichten zustrebt, und es gibt in Deutschland Künstler von ganz modernem Gefühl, die das Zeitgenössische bis hin zum Futurismus und zum Kubismus würdigen können, aber gleichwohl das malerische Niveau, das Cézanne geschaffen hat, viel weniger vermissen könnten als das verhältnismäßig unmalerische Gauguin. Sie lehnen mit Delacroix die Hyperbel der Vergeistigung ab — eine Kunst, die sich durch die Immaterialität ihrer Tendenz materiell beinahe aufhebt, und sie beharren mit Delacroix auf der bildnerischen Forderung in seinem Sinn, das heißt auf der malerischen: „Darin beruht die große Überlegenheit der Malerei, daß das Bild, das sie dem Auge bietet, nicht nur die Phantasie befriedigt, sondern den Gegenstand materiell für immer festlegt und darum noch über die geistige Schöpfung hinausgeht.“

Es ist auffallend, daß selbst bei dem stark metaphysisch gestimmten Kandinsky noch immer ein Element von dem malerischen Ungefühl der Impressionisten zu spüren ist, sofern man sich ganz auf die formale Erscheinung seiner Bilder einstellt. Einer der jüngeren Schweizer, Heinrich Müller-Basel, dessen Stilleben und Akte inmitten aller der etwas rüden Schweizer Geschichten von Holder und Amiet bis Buri aufs angenehmste auffallen, ist mit allen seinen expressionistischen Tendenzen ohne das Malerische nicht denkbar; das Malerische ist vielleicht die Grundlage seines werden-den Ausdrucks. Ähnliches gilt von den neuen Pragern, zum Beispiel von Rars und dem zu früh verschiedenen Kahler. Es gilt von dem Österreicher Kokoschka: das Expressive seiner Art beruht gerade auf der malerischen Handhabung einer begrenzten Palette.

Das Malerische behauptet sich schließlich bei dem ausgezeichneten Blaminck, der die malerische Anschauung Cézannes mit distinguiertem Gefühl fortgebildet hat, so daß er unter den eigentlichen Malern unserer Zeit mit seinen feinen Landschaften als einer der ersten genannt zu werden verdient. Das gleiche gilt von Derain, der nicht nur als Parteigänger der Kubisten und Bewunderer

Henri Rousseaus, sondern auch als ein fühlender Abkömmling Cézannes zu würdigen ist. Das Malerische ist schließlich bei den modernen Skandinaviern das entscheidende formale Mittel: von Munch, dem Maler, bis zu Heiberg realisieren sie die expressionistische Anschauung, die Anschauung, die alle Erscheinung zur fassen Maske modelt, mit malerischen Formmitteln in einem oft sehr materiellen Sinn des Wortes. Der Fall ist nachdenklich. Die allgemeine Logik der neuen Entwicklung scheint anzuzeigen, daß das Malerische im alten Sinne aufhört, etwas Entscheidendes zu bedeuten, daß es aufhört, in dem Maß ein Argument der Kunst zu sein, in dem es vordem ein Argument der Kunst gewesen ist. Wo wie in der neuen Bewegung das Argument der Kunst nicht in der materiellen Natur der Erscheinung, sondern in der seelischen Emotion liegt, die von der Erscheinung ihren Ausgang nimmt und schließlich eine Vision produziert, wo also das Argument der Erscheinung gleichsam in einem Jenseits liegt, da ist es nur konsequent, wenn das Malerische im alten Sinne als ein relativ materielles Problem zurücktritt und wenn der moderne Künstler gegenüber den Verlockungen des Malerischen eine förmliche Abkese übt. Aber diese allgemeine Logik reicht nicht aus, die neue Kunst zu umschreiben. Allgemeine Urteile berichtigen sich immer wieder am konkreten Einzelwerk. Und vielleicht ist es wirklich möglich, daß von dem malerischen Niveau Cézannes eine malerische Tradition ausgeht, die noch zu neuen, ungeahnten Formen des Malerischen führt, ohne daß der expressionistische Geist sich zurückbildet.

Es ist das Unglück einer allgemeingeschichtlichen Betrachtung, daß sie die großen Zusammenhänge herausarbeiten und doch die Einzelnen darin individualisierend profilieren soll. Das ist beinahe unmöglich. Es ist tausendmal wahr, daß der Einzelne der Konzentrationspunkt objektiver Zeittendenzen ist. Aber das sagt nichts dagegen aus, daß er sich eben doch als Einzelner der Welt gegenüber abrundet. Und selbst dann, wenn der Begriff des Individuums nur ein Hilfsbegriff ist, den wir uns zu unserer Bequemlichkeit gestatten, weil wir zu träge oder weil wir einfach nicht imstande sind, die Einzelnen in objektive Koeffizienten aufzulösen, selbst dann bleibt der Begriff des Individuums eben doch irgendwie bestehen. Er muß schließlich bestehen bleiben, weil er, wenn alle anderen Voraussetzungen für ihn fehlen würden, schon eine Notwendigkeit des guten Geschmacks wäre, der mehr gelten muß als

alle Systeme und dem gegenüber die hartnäckige Auflösung einer so organischen Tatsache, wie das Individuum es ist, als häßliche Gewalttat erschiene.

Wenn man ein Individuum in die objektiven Zusammenhänge der Zeit einreihet, so begeht man damit deshalb immer irgendwie eine gelinde Scheußlichkeit. Das individuelle Moment, das wir Talent nennen, dieser Inbegriff der persönlichen Exekutivkraft, kann dabei ja kaum in seinem besonderen Wert gewürdigt werden. In einem und demselben Zusammenhang werden Persönlichkeiten genannt, die ganz verschiedene Talentniveaus darstellen. Ihre Bedeutung für den Zusammenhang wird außerdem immer ein wenig forciert und dabei kommt die besondere Gestalt des individuellen Künstlers und des individuellen Kunstwerks zweimal zu kurz. Indes: diese Übel sind unvermeidlich, wenn man eine geschichtliche Übersicht auch wirklich in den Mäßen einer geschichtlichen Übersicht durchführen will. Zugleich versteht sich, daß jede kunstgeschichtliche Einreihung in Zusammenhänge nur unter dem Vorbehalt der individuellen Geltung des einzelnen Künstlers geschehen kann.

Was hier über so individuell ausgeprägte Kräfte wie Henri Rousseau, Matisse, Nolde, Kandinsky gesagt wurde, gilt darum lediglich als Vorbereitung auf die besondere Anschauung besonderer Werke. Auch für den flüchtigsten Überblick bedeuten diese vier Namen, die eine zeitgenössische Gemeinschaft bilden, ja die denkbar stärksten Gegensätze. Zwischen Pechstein und Heckel, die für einen groben Unblick eine gewisse Ähnlichkeit haben, bestehen starke Unterschiede. Das konziliante Talent Franz Marc blieb immer ein persönlicher Ausdruck und gerade in seinem persönlichen Ausdruck wertvoll, so sehr jüst dies Talent bestrebt war, einen anonymen Stil, den Stil der Zeit schlechthin auszusprechen. Marc hat sich mit einer wundervollen Geschmeidigkeit den Rhythmen unseres Kunstzeitalters eingelebt. Seine Kunst hat den Kubismus und den Futurismus in sich aufgenommen. Sie hat sich mit den künstlerischen Idealen Kandinskys, die er wohl als das Höchste unserer Zeit verehrte, prächtig bereichert. Sie hat den Gedanken des dekorativen Stils, einen wesentlichen Gedanken unserer Zeit, so schön durchgeprägt wie wenige, und hat zugleich weit jenseits aller bloß dekorativen Oberflächlichkeit die frühen Schauer der modernen Mystik mit tiefem Gefühl erlebt. Fast alle wichtigen Kunstgedanken der jungen Generation haben sich in diesem zugleich von einer sublimen

Intelligenz und von einem feinwägenden Gefühl geleiteten Wert versammelt; und dennoch stehen wenige Künstler unserer Zeit mit dem geschlossenen Ausdruck da, mit dem Marc dasteht.

Auch auf dem Gebiet der Graphik hat die moderne Bewegung Talente durchgesetzt, die innerhalb einer allgemeinen Modernität bis zum Exzentrischen persönlich sind. Man geht wohl nicht fehl, wenn man unter den Graphikern der jungen Generation nächst Rubin den Schweizer Paul Klee als den interessantesten bezeichnet. Dasselbe Land, das den trotz aller menschlichen Munterkeit künstlerisch philiströsesten Richtigkeitsstechniker, den emsigen Stauffer-Bern, hervorgebracht hat, dies Land brachte in unseren Tagen auch den maßlosesten Deformator hervor, den die Geschichte der neueren Graphik überhaupt erlebt hat. Er steht nicht ganz allein. Der Schweizer Bund hat eine Reihe ähnlich gestimmter Graphiker hervorgebracht: Selbig, Lüthy, Gimmi, Arp und den auch graphisch, nicht nur als Maler interessanten Hermann Huber. Aber Klee ist nicht nur in der Idee, sondern auch in der persönlichen Exekutive der weitaus stärkste. Weltis Arbeiten erscheinen als sehr entfernte und kläglich harmlose Vorspiele. Klee selber hat ursprünglich gelungene Dinge von relativem Naturalismus gezeichnet; aber das Absonderliche lag damals weniger in der Form als in der Idee und in der Szene. Heute hat Klee einen Stil erreicht, dessen Wert ganz im Formalen, in der eigentümlichen Nervosität und Übersichtlichkeit der Handschrift beruht. Seine Zeichnungen — unter denen die übrigens noch einer älteren Periode angehörenden Illustrationen zu Voltaires *Candide* hervorragen — sind etwa so zu definieren: sie sind der letzte überhaupt noch graphisch materialisierbare psychologische Reflex sinnlicher und mehr noch übersinnlicher Erlebnisse. Die Handschrift gewinnt dabei die äußerste Verdünnung; das Objekt gewinnt in der Zersetzung die äußerste Transparenz; die Vision zittert in der Luft wie ein halber Gedanke, der sich nicht bestimmen läßt. Aus diesem absolut Vagen, sachlich Vagen macht Klee etwas formal ungewöhnlich Bestimmtes. Man hat ähnliche Gefühle wie bei Picasso; man hat das Gefühl einer bis zur Kindlichkeit sublimen Verderbnis, die aber keinen Moment im Stofflichen bleibt, sondern sich sofort mit größter Intensität in künstlerische Kontemplation umsetzt und das verwischteste Erlebnis mit einer Handschrift von namenloser, dennoch präziser Erotik niederzuschreiben weiß. Begriffe wie Dekadenz sind hier sinnlos: die

Intensität und die Schärfe der Form überwindet zuletzt jegliche Zerrüttung, und am Ende bleibt nichts übrig als der sichere Eindruck einer in ihrer Weise vollendeten Musik.

Die Malerei und Zeichnung Klee's ist ein Phänomen der Dekomposition des Schaubar-Gegenständlichen, der fühlbaren Oberfläche. Der Richtpunkt der Anschauung wird in die Inwendigkeit der Objekte gelegt: in den Bezirk des Ideenhaften, Musikalischen, Traumartigen, das in ihnen ist und ihrer Existenz vorangeht oder folgt, sie auflöst und zugleich begründet. Gewesene Dinge zu zeichnen oder werdende, noch nicht zur einfachen Plastik der Erscheinung zusammengeschossene, Monaden künftiger oder vergangener Existenz: dies ist sein Wollen und Müssen, für das es allerdings nur in seiner gereizten Subjektivität Maßstäbe geben kann. In seiner Subjektivität. Wohl. Aber sein Fall ist nicht vereinzelt. Der Name Chagall steht auf. Es wird sich nicht behaupten lassen, daß zwischen Chagall und Klee irgendein persönlicher Zusammenhang bestehe: irgendein Verhältnis der Nachahmung. Im Gegenteil. Beide Künstler sind Extreme der Isolierung, die allerdings der gleichen Zeit angehören und insofern einer gemeinsamen Gesetzlichkeit gehorchen. Schwer, fast unmöglich, das Wesen dieser Gesetzlichkeit schon heute zu überblicken und zu begreifen. Deutlich ist soviel: daß solchen Künstlern der Zusammenhalt der sinnlichen Erscheinung nicht standhält; daß sie zerlegen, eindringen müssen; daß sie wenden, umordnen. Das Abgegriffene der Erscheinung reizt sie nicht mehr. Sie bekennen sich ratlos: die Welt liegt ihnen in Stücken. Aber sie ahnen die Lösung; Verlorenes im Bilde zwanghaft-willkürlich verbindend deuten sie an, daß irgendwo im Jenseitigen eine Kraft ist, die wohl stark genug wäre, die *membra disjecta* zu einer im tiefsten begründeten Einheit neu zu verbinden. Es sind die Alchimisten, die Magier unserer Zeit. Sie schneiden, kombinieren; sie suchen Wahrscheinlichkeit im Geheimnis. Bei Chagall kommt hinzu, daß er vor Hintergründen steht, die mit byzantinischen Dingen und russischen Votivbildern und vielleicht mit Zügen der Kabbala bezeichnet sind.

Vor einigen Jahren hat ein Worpssweder Kunstmaler, den die Geschichte einst in der siebenten Reihe führen wird, sofern sie ihn überhaupt führen wird, sich gedrungen gefühlt, gegen eine Entwicklung der Dinge zu protestieren, die wir kurz mit dem Namen Expressionismus bezeichnen könnten: gegen die Kunst von van Gogh

bis zu Picasso. Es konnte nicht ausbleiben, daß der berühmte nationale Gedanke, der sich immer einstellt, wenn es an sachlichen Argumenten fehlt, auch bei dieser Gelegenheit eine Rolle spielte. Der treuherzige Phrasenur Karl Binnert, der die Welt von der Höhe des Weyerbergs betrachtet, protestierte im Namen des künstlerischen Niedersachsentums und anderer deutscher Provinzmerkwürdigkeiten gegen den französischen Import. Der Fall war ergötzlich. Fatal war er höchstens insofern, als er uns das unbefangene Vergnügen an ausgezeichneten älteren Sachen raubte und uns zwang, radikaler und boshafter zu werden, als wir es sein müssen. Wir sind heute wie je bereit, die Brüder Achenbach für liebenswerte und verehrungswürdige Künstler zu halten. Sie haben Dinge von außerordentlichem Wert gemalt. Aber die Protestler haben allen den gediegenen, zarten, edlen Dingen, die von den Achenbachs und von Pier bis zu dem in seiner Art so feinen Schönleber gemalt wurden, im Bewußtsein der Zeit nur geschadet. Diese von Liebe erfüllten Dinge werden nicht mehr so gesehen, wie sie an sich gesehen werden müssen. Erst dieser Protest hat das gute Ältere aus unserer Zeit hinausgerückt und vollends den Harmlosigkeiten, die von Worpsswede bis Gröbzingen und Neubachau gemalt werden, den letzten Kredit geraubt.

Aber beklagenswerter als alle diese Dinge ist etwas anderes. Der bedeutendste Kunstschriftsteller, den Deutschland seit Jahrzehnten erlebt hat, der glänzendste Geist in der europäischen Kunstkritik unserer Tage, derselbe Mann, der uns Deutschen gesagt hat, was Delacroix, was Manet, was Courbet, was Corot, was Cézanne, van Gogh, Gauguin für die Entwicklung des deutschen Formgefühls unserer Zeit bedeuteten, hat gegenüber den jüngsten europäischen Kunstbewegungen nur eine Problemstellung gefunden, die man nicht anders denn als allzu billig bezeichnen kann — Meier-Graefe in seiner höchst fatalen Broschüre des trüben Titels: „Wohin treiben wir?“ Wenn die Spannkraft dieses Geistes an diesem Problem erlahmen, wenn er gegenüber dem Ganzen der neuen Kunst wirklich nur dies klassische Moralisieren aufbringen sollte, dann wollen wir uns begraben lassen; denn wenn der Schriftsteller, der wie wenige den Dank der Nation verdient und der die zähen Widerstände deutscher Vorurteile mit eleganter Kraft bezwungen hat, der nie von seinem Instinkt verlassen war, so oft es darauf ankam, an einer überraschenden Erscheinung die wertvolle Form

zu sehen, uns hier im Stiche läßt, dann werden wir in zehn oder zwanzig Jahren vermutlich noch ärger stocken.

Allein schließlich bringt jede Zeit in ihren Kindern ihr neues Urtheil hervor. Und wir wollen dessen eingedenk sein, daß es in Kunstbdingen nie so sehr darauf ankommt, mit Erkenntnis ein möglichst großes Quantum von Entwicklung zu umspannen als darauf, in einem abgegrenzten Kreis das Einzelne, das Leben für uns hat, mit einem tiefen Gefühl zu erfahren.

Fünftehntes Kapitel

Kubismus und Futurismus

Für den normalen Europäer der Gegenwart und ganz besonders für den normalen Deutschen sind Begriffe wie Kubismus und Futurismus nichts anderes als Anlässe zu einem Gelächter, das sich um so lauter und um so unbedenklicher erhebt, als die Lachenden nicht zu wissen pflegen, um was es sich bei diesen Begriffen überhaupt handelt. Sie lachen sozusagen im allgemeinen. Sie lachen selber unbedenklich gegenstandslos, obwohl sie dunkel wissen, daß sie eine gegenstandslose Kunst mißbilligen und daß Kubismus und Futurismus irgend etwas wie Kunst ohne Gegenstand sind. Sie lachen über das Neue schlechthin um so gewisser, je fortschrittlicher und monistischer und modernistischer sie im allgemeinen gesinnt sind. Sie lachen aus Majoritätsgefühl: sie wissen, daß sie die geschlossene Mehrheit sind und daß das hienieden etwas bedeutet. Sie lachen zum wenigsten aus purer Bequemlichkeit. Zuweilen lachen sie auch im Namen der überlieferten Kunst. Da wandelt sich ihr Lachen wohl in geharnischte Proteste des sittlichen Bewußtseins wider die unsittliche Blufferei, die von den Pariser Ateliergaunern getrieben werde. Sind die Lacher geistreich, so wird ihr Protest eine geschliffene Ironie, an der man Vergnügen haben kann, weil sie wie jede gelungene Ironie etwas Wahres sagt. Aber die allermeisten von denen, die im Namen Feuerbachs oder Leibls oder Liebermanns gegen den Kubismus protestieren, haben nie gewußt, worin das Formale bei diesen älteren Meistern besteht. Sie haben in der sogenannten künstlerischen Beurteilung dieser Älteren bloß den Maßstab der verhältnismäßigen Naturähnlichkeit und billigen Liebermann, weil man bei ihm, wenn auch mit einiger Anstrengung, immerhin noch den Gegenstand erkennt. Hätten sie wirklich den Reiz des formalen Mittels, das wir mit dem Wort Impressionismus bezeichnen, vollkommen begriffen, so wäre es nicht

möglich, daß sie gegenüber einem kubistischen Bild Picassos plötzlich in eine rein stoffliche Beurteilung zurücksinken und fragen, was dies Bild denn eigentlich darstelle, anstatt sich Rechenschaft darüber zu geben, was in diesem Bild an formalen Absichten wohl verwirklicht oder wenigstens gewollt sein mag.

Nein — so geht es nicht. Es ist keineswegs nötig, daß wir uns dem Kubismus oder dem Futurismus mit Haut und Haaren verschreiben. Eine ernsthafte Analyse wird uns zu ernsthaften Widerständen führen. Aber darauf kommt es in jedem Fall an, daß die Analyse gewissenhaft sei, wo die meisten Kritischen mit künstlerischen Problemen wie dem Kubismus nur einen groben Anflug treiben, der aus ihnen selber, aus ihren billigen Vorstellungen, nicht aus der Sache kommt.

Der Kubismus ist heute — wohl mehr als der Futurismus — ein bedeutsames europäisches Kunstproblem. Vielleicht muß man heute auch schon sagen: er war es. Fast überall leben in Europa Künstler, die sich mit den Fragen des Kubismus praktisch und theoretisch beschäftigt haben, und unter diesen Künstlern sind Begabungen, die auch für die Anhänger älterer Kunst legitimiert sind. Da ist das Haupt der Bewegung: Picasso selber. In seinen ersten Arbeiten ist die Welt ungefähr so gesehen, wie Vuillard sie sieht: es handelt sich um feine und zusammengedrückte, etwas verwöhnte Impressionen. Dann kommt die sogenannte „blaue Periode“ Picassos: die Zeit, in der er den Stil des Puvis de Chavannes und des Lautrec zu verstärkten oder wenigstens zu vereinfachenden Konsequenzen treibt und die Welt seiner Gestalten gern in ein metaphysisches Blau hüllt. Diese Dinge haben die Bewunderung auch der Konservativen in der Kunst. Sie wissen mit dem kubistischen Picasso nichts anzufangen; aber sie fühlen ein Talent. Indes: diese schönen Ausweise Picassos sind natürlich nur ein untergeordnetes Argument. Man kann nicht fragen: hat sich der oder der Kubist von heute früher einmal auf „kontrollierbaren Gebieten“ als persönliches Talent erwiesen? Die entscheidende Frage heißt vielmehr: hat der Kubismus die Bedeutung einer objektiv notwendigen Bewegung in unserer Zeit? Die Frage ist mit einem entschiedenen Ja zu beantworten, so wesentliche Einwände der Kubismus auch fordern mag.

Im Grunde ist noch jede echte Kunst Deformation der Natur gewesen: oder, wenn man will, Denaturalisation der Natur durch

die Form. Es ist eine untergeordnete Tatsache, daß Leibl seine Form aus der natürlichen Erscheinung entwickelte. Entscheidend ist, daß er überhaupt Form entwickelte und daß auch seine Form über das bloß Natürliche triumphiert, daß sie selbständig oberhalb des Natürlichen lebt und einen über das bloß Natürliche schließlich weit hinausgehenden Zusammenhang abstrakt schöner Formerscheinungen begründet. Er ist schließlich so gut formal wie Memling oder Jan von Eyck, wenn ihm auch die Patina des Historischen noch fehlt. Wenn wir nun feststellen, daß die jüngere Kunst, etwa der Kubismus, der Zerstörung des natürlichen Gegenstandes lebt, so machen wir eigentlich nur eine grobe Unterscheidung. Kunst war immer Aufhebung des Natürlichen durch das Künstlerische, durch die Form. Wir sollten eigentlich nur das Eine feststellen, daß die Form heute anders aussieht als damals. Wir sollten uns damit begnügen können, den Unterschied zu beschreiben. Wenn wir es nicht tun und nicht können, so liegt es daran, daß wir die bequemeren Unterscheidungen zur Verständigung einstweilen noch brauchen. Wir meinen zuletzt die Wandlung der Form; aber wir sprechen von der Zerstörung des Gegenstandes. Wir sprechen so, obwohl wir wissen, daß auch die neue Kunst nicht ohne jeden Gegenstand ist. Auch sie entwickelt ihre triumphierenden Formspiele ja auf einer irgendwie stofflichen Widerlage, an einem Sujet. Der Unterschied gegen die frühere Kunst besteht nur darin, daß die neue Kunst das Sujet fast bloß noch im Psychologischen und Metaphysischen findet. Statt Sujet würden wir freilich wohl besser sagen: die Welt der Erlebnisse. Es gibt nun Fälle, wo die neue Kunst in ihren geistigen Stoffen stofflicher lebt, als es die ältere Kunst in ihren materiellen Stoffen je getan hat. Das meinen die Gegner, die da sagen, Kubismus und Futurismus seien literarisch. Der Einwand ist nicht ohne Grund. Aber er ist nicht erschöpfend. Innerhalb der kubistischen und auch der futuristischen Bewegung gab es höchst formale Erlebnisse: Erlebnisse, bei denen das Formale bis zu seiner letzten Feinheit gesteigert zu sein schien. Darauf kommt es an. Das ist es, was wir meinen oder meinen sollen, wenn wir von der Zerstörung des Gegenständlichen sprechen. Wir können wohl feststellen, daß die Kunst gestern, in einem naturfrohen Zeitalter, im Zeitalter Darwins, ihre Form am natürlichen Objekt entwickelte, an das sie glaubte und dessen organischen Charakter sie liebte. Wir können weiter feststellen, daß die Kunst

heute, in einer Zeit des Untergangs des naturwissenschaftlichen Monismus, in einer Zeit neu beginnender Religiosität und eines neuen Dualismus, an die Stelle des natürlichen Objekts das psychologisch-metaphysische Objekt gesetzt hat. Diese Unterscheidung darf natürlich gemacht werden. Aber wir müssen wissen, daß sie eigentlich nicht mehr besagt wie etwa die Feststellung, daß Watteau Figuren und Chardin Stilleben gemalt hat. Worauf wir zuletzt hinaus müssen, das ist die Perspektive auf die neue Form. Die Form ist anders geworden. Es ist nur unser unformales Wesen, unsere mangelhafte Gewöhnung an Kunst, wenn wir immer wieder verlegene gegenständliche Unterscheidungen dazwischen schieben. Aber es geht in unserer Zeit nun einmal nicht anders, und es ist immerhin schon Gewinn, wenn wir einen Notbehelf als einen Notbehelf erkennen: wenn wir wissen, daß wir mit halbstofflichen Analysen das Formerlebnis nicht haben, sondern erst vorbereiten. Es ist in diesem Buch oft von Deformation des Gegenstandes und von Vernichtung des Gegenständlichen die Rede gewesen und ganz besonders in den Analysen der jüngsten Kunst. Der Kubismus mehr noch wie der Futurismus erscheint als die letzte zeitgeschichtliche Etappe in diesem Prozeß. Mit dieser Erkenntnis haben wir nun nicht das kubistische Formerlebnis selber. Es gibt sich überhaupt nur der direkten Anschauung. Aber wir haben doch eine wichtige entwicklungstheoretische Voraussetzung erkannt und uns Laien damit manches Hemmnis beseitigt, das vor dem Formerlebnis steht. Das ist der Sinn aller dieser gegebenen und auch der kommenden Erörterungen.

Roger Allard hat im „Blauen Reiter“ eine allgemeine Definition des Kubismus gegeben. Sie ist sehr gut und ist es wert, im Ganzen gehört zu werden. Sie lautet: „Was ist der Kubismus? In erster Linie der bewußte Wille, in der Malerei die Kenntnis von Maß, Volumen und Gewicht wiederherzustellen. Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbennaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten, abstrakten Formen in bestimmten Beziehungen und Maßverhältnissen zueinander. Das erste Postulat des Kubismus ist also die Ordnung der Dinge, und zwar nicht naturalistischer Dinge, sondern abstrakter Formen. Er fühlt den Raum als ein Zusammengesetztes von Linien, Raumeinheiten, quadratischen und kubistischen Gleichungen und Wagsverhältnissen. In dieses mathematische Chaos

eine künstlerische Ordnung zu bringen, ist die Aufgabe des Künstlers. Er will den latenten Rhythmus dieses Chaos erwecken. Für diese Anschauung ist jedes Weltbild ein Zentrum, dem die verschiedenartigsten Kräfte streitend zustreben. Der äußerliche Gegenstand des Weltbildes ist nur der Vorwand oder besser gesagt: das Argument der Gleichung. Er war gewiß von jeher nichts anderes in der Kunst — nur lag dieser letzte Sinn jahrhundertlang in einem tiefen Versteck, aus dem ihn heute die moderne Kunst zu holen sucht.“

Genau so bezeichnet der französische Kritiker André Salmon das Wesen des Kubismus, wenn er bei Picasso von einer „*peinture-équation*“, das heißt von einer Gleichungsmalerei spricht.

Das allgemeine Gesetz des Kubismus ist die Vernichtung des Gegenstandes — des Gegenstandes insofern, als er eine visuelle Einheit, eine optisch-natürliche Impression ist. Der Kubismus will nicht eine optische Impression, nicht ein natürliches, materielles Sehbild. Er will die gesamte Wesenheit des Objekts. Da sich diese Wesenheit für sein Gefühl aber nicht in das alte sinnliche Naturbild fassen läßt, versucht er seine verbindende Absicht damit zu erreichen, daß er die Welt der erlebten Erscheinungen im Angesicht einer überlegenden Anschauung versammelt und die ins Abstrakte gezogenen Erscheinungen derart miteinander zu einem systematisierten und geistigen Universalbild vereint. Der Kubist will die räumliche und zeitliche Ganzheit des Objekts ins Bild bringen. Das kann nur gelingen, wenn sich die Teilimpressionen als Teile verbinden und als Teile wie vollends als Ganzes möglichst restlos vergeistigen. Hier waltet ein ähnliches Anschauungsgesetz wie beim futuristischen Seh- und Darstellungswillen, der ebenfalls die Vielseitigkeit des Gegenstands oder des Ereignisses im Raum und in der Zeit zur Darstellung bringen will. Es leuchtet ein, daß damit eine Erweiterung des überlieferten Sehwillens gegeben ist: eine Erweiterung im Sinne einer gewissen Epit. Wenn man will, kann man hier prinzipiell dasselbe sehen wie in den vielerzählenden Bildern der Primitiven, auf denen zugleich Geburt, Anbetung und Kreuzigung Christi zu sehen sind: das kubistische und das futuristische Bild will etwas Analoges, doch vom Stand moderner Nervenkultur, einer lediglich inneren Anschauung, die sich in sichtbare Äquivalente ergießen soll.

Aber das physische Objekt, richtiger die optische Impression, spielt bei den Kubisten wohl eine noch reduziertere Rolle als bei

den Futuristen. Und selbst das psychische Objekt, in das sich bei den modernen Schulen das physische Objekt verwandelt, erscheint bei den Kubisten reduzierter. Sie erscheinen formaler als die Futuristen. Die „Kubistierung“ eines gegebenen natürlichen Farbenkomplexes oder eines gegebenen, irgendwie aus Sinnesindrücken oder Ideen hergeleiteten psychologischen Befundes bewirkt, daß das Bild des Kubisten die Gleichungsverhältnisse stärker betont. Auf dies Problem kann nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden: es handelt sich beim Kubismus vielleicht mehr als irgendwo in der modernen Malerei um die bildnerische Herstellung eines ganz formal-abstrakten Gleichungsverhältnisses zwischen den Bildelementen. Das Prinzip der Gleichung, das jeden Teil eines Bildes auf dieselbe Formel bringt wie den anderen, ist indes keineswegs nur beim Kubismus vorhanden. Es handelt sich um eine organische Entwicklung. Das geometrisch-anatomische Proportionsystem Dürers, das impressionistische „Farbenkomma“, der neoimpressionistische Spektralfarbenpunkt, das Farbenquadrat Trübners, die züngelnde Farbenflamme bei van Gogh — das alles ist formale Ausgleiche der Teile der Erscheinung gegeneinander. Das kubistische Mittel hat aber in ganz ungemeinem, in unvergleichlichem Maß die Wirkung, daß es zwischen das natürliche Erlebnis und die künstlerische Formulierung zunächst die notwendigen Hemmungen einschiebt, daß es den Abbau der Wirklichkeit vollzieht. Das kubistische Mittel bewirkt die Vernichtung des Natürlichen radikal. Und das ist gut. Denn das Natürliche ist der Feind des Künstlerischen. Das kubistische Netz bewirkt dasselbe wie die Grenzen der musivischen Steine oder die Bleiliniien der Glasfenster. Aber hinaus über diese zunächst negative, zersetzende Funktion bewirkt das kubistische Mittel die Ausgleiche der Bildelemente gegeneinander. Das Bild wird eine unendliche Gleichung: ob es nun Ruhe oder Bewegung der Dinge und ihres seelischen Widerscheins enthält. Weiter wird das Mittel der Gleichung, die kubistische Lineatur, an sich selber bedeutsam. Die Gleichung ist das eminenteste aller formalen Mittel. Es ist zum mindesten kunstmethodisch wertvoll, wenn das Mittel so rein, so abstrakt, so fanatisch zum Vortrag gebracht wird: fast losgelöst von aller darstellerischen Bedeutung, fast losgelöst von allem reproduktiven Sinn.

Aber weshalb gerade der Kubus? Die Logik ist klar. Der Kubismus ist der Feind der kunstgewerblichen Flächenarabeske. Er

will den Raum nicht verlieren. Ebenfowenig will er den naturalistischen Raum, die Raumillusion, „les bassesses de la perspective“. Er will die einfachsten bildnerischen Symbole des Raums: den Würfel, das Parallelepipedon, die pyramidalen Formen, auch die Kugel. Kubus ist hier einfach der abstrakte bildnerische Ausdruck der dritten Potenz.

Schließlich läßt sich auch eine sozusagen äußere Linie sehen: die formgeschichtliche Tradition von Cézanne her, der die „Kubisierung“ der gegebenen äußeren und inneren Naturform mit instinktiver Genialität vorbereitet hat. Man sehe zumal seine Landschaften. Man sehe besonders auch seine Aquarelle.

Dies etwa sind die allgemeinen Probleme des Kubismus. Es ist fühlbar, daß sie in der Zeit liegen. Aber mit der Konstatierung der allgemeinen Problematik ist es nicht getan. Wenn man die heute freilich schon fast endlose Reihe der kubistischen Bilder überflieht, so findet man innerhalb der kubistischen Malerei die stärksten individuellen und Gruppenunterschiede. Der französische Theoretiker des Kubismus, Guillaume Apollinaire, hat den Versuch gemacht, ungefähr vier verschiedene Gruppen innerhalb des Kubismus zu unterscheiden. Die Unterscheidung ist schwerlich sehr fruchtbar. Jenseits der rein persönlichen Unterschiede zwischen den einzelnen kubistischen Talenten lassen sich heute mit Bestimmtheit wohl nur zwei verschiedene Elemente feststellen. Die eine kubistische Partei repräsentiert einen Kubismus, der noch stark mit Motiven des einfach sinnlichen Bildes, sagen wir kurz des alten natürlichen Eindrucks arbeitet; die andere Partei kennt fast lediglich — fast, denn die Scheidung läßt sich nicht ohne Bedingung durchführen — die bildnerischen Reflexe rein psychologischer, ja metaphysischer Sensationen. Die verhältnismäßig naturalistische Partei — wenn wir die grobe Bezeichnung einmal dulden wollen — hat ihre Repräsentanten zum Beispiel in den Franzosen Le Fauconnier, Derain, Delaunay, auch in dem begabten Holländer Schelfhout und seinen Landsleuten Petrus Alma, Leo Gestel, Sluyters, die alle von unbestimmteren Stilversuchen zum Kubismus kamen, endlich in der feinen Französin Marie Laurencin. In Deutschland kann man für bestimmte Epochen ihrer Entwicklung Künstler wie Marc, Kandl, Feininger, Kisting, Macke, Thuar und Seehaus zu dieser Gruppe der Kubisten zählen. Der anderen, wesentlich dem Psychologischen zugewandten Gruppe geht Picasso voran; ihm folgen die

Franzosen Braque, Metzinger, Gleizes, Duchamp, Léger; von den Holländern geht Mondriaan, von den Tschechen Benes, Prochazka, von den jungen Spaniern gehen Gris und Picabia, von den Italienern Giannattasio, Cardoso und Carrà auf seinen Spuren. Die Scheidung gilt — dies soll noch einmal gesagt sein — nicht exakt. Die genannten Künstler haben fast alle auf beiden Seiten Versuche gemacht. Einer der begabtesten Kubisten, Braque, hat rein spirituelle kubistische Visionen und auch kubistische Bilder mit starker landschaftlicher Gegenständlichkeit in gleicher Vollendung gemalt. Picasso selber hat seine ersten kubistischen Experimente an landschaftlichen Gegenständen gemacht. Sein erstes kubistisches Werk, „die Fabrik,“ ging von der natürlich gegebenen kubistischen Erscheinung des Gegenstands aus und gab das Visionäre, Metaphysische auf der Grundlage des Eindrucks von der natürlichen Außenwelt. Ähnlich ging Braque in seinem „Viaduc de l'Estaque“, Léger in seinen „Maisons et fumées“ zu Werke. In Deutschland ist namentlich Kandoldt für diese Art charakteristisch. Hier war überall das Kubische sozusagen das natürlich Gegebene; es stellte sich einfach als das beherrschende Element des natürlichen Eindrucks ein.

Der Kubismus hat heute bereits seine Anekdoten. Es wird erzählt, Picasso sei eines Tages von dem Eindruck überwältigt gewesen, den die in der Form einer ungleichmäßigen dreiseitigen Pyramide geschnitzte Nase an einer erotischen Plastik auf ihn gemacht habe. Die Kolporteure dieser Anekdote erzählen weiter, von dieser sehr speziellen, ja zufälligen Sensation sei der Kubismus ausgegangen, und die übrigen, die über den Kubismus billige Witze zu machen pflegen, greifen diese Anekdote mit Behagen auf. Es ist sehr gut möglich, daß Picasso dies Erlebnis einmal gehabt hat. Aber es wäre blödsinnig, den Kubismus daher abzuleiten: genau so wie es blödsinnig wäre, den dreißigjährigen Krieg aus dem berühmten Prager Fenstersturz zu erklären. Der Kubismus ist eine Angelegenheit des Zeitalters. Seine Entwicklung aus der Logik der Zeit ist so klar, daß es der Anekdote wahrlich nicht bedarf. Aber freilich soll nicht bestritten werden, daß diese Logik ihre Enge hat. Es ist merkwürdig, daß der Kubismus seinen Weg von Paris aus genommen hat. Zwar ist er heute international. Er fand seine Anhänger in Turin, Prag, München, Berlin, Moskau und Sindelsdorf wie in Paris. Aber man darf doch gerade hier wenn irgendwo sagen, daß er in Paris entstanden ist. Die französische Kunst

hat seit den Schulimpressionisten, seit Monet einen zunehmenden Gang zum Methodischen gezeigt. Der Neoimpressionismus war die bare Methode; seine Schönheiten stammten aus der Methode — oder richtiger gesagt aus ihrer feinsinnigen Anwendung. Maurice Denis, der neue Klassizismus, die neue Gotik ist methodisch. Wir sollten das alles vielleicht beklagen. Vielleicht sollen wir es auch nicht. Aber jedenfalls wollen wir dem einen nicht verwehren, was dem anderen billig ist, und nicht gerade nur dem Kubismus den Gang zum Methodischen vorwerfen, den wir ungefähr überall finden können aber nirgends inso folgerichtiger und so formaler Gestalt wahrnehmen.

Und hat diese besondere Methode etwa weniger Sinn als das impressionistische Farbkomma oder das Pointillé der Neoimpressionisten? Wir wollen den Gang der Dinge betrachten.

Picasso malte die kubistische Fabrik. Le Fauconnier malte Bildnisse. Er entdeckte einzelne Gesichtsformen, die objektiv — zunächst gar nicht durch den subjektiv gestaltenden Willen des Malers — eine kubische, eine trigonometrische Erscheinungsform annahmen. Eine Nase, eine Stirn, ein Kinn: oder was es sonst war. Allmählich wurde es dem Maler klar, daß hier der Anfang eines neuen Bildrhythmus liegen konnte. Nun verfolgte er die gegebene Erscheinung bewußt auf ihre kubischen Äußerungen. Le Fauconnier fand den kubisch-trigonometrischen Apparat des menschlichen Körpers. So malte er — in einer stark an Cézanne orientierten Malart — seine „Abondance“: den Akt eines starken fruchttragenden Weibes mit einem Knaben. Dasselbe Erlebnis und dieselbe Methode ergab sich ihm bei der Anschauung der Landschaft. Bei Braque und Delaunay nahm der Prozeß denselben organischen Gang. Nachdem das Neue einmal bewußt geworden war, organisierte man es wohl mit dem Fanatismus der Partei, der das Gewollte unter Umständen erzwingt. Man verengerte den Horizont. Aber wo war je eine künstlerische Bewegung, die das nicht tat? Man sah kubistisch um jeden Preis. Es ist gleichwohl lächerlich, das zu mißbilligen. Solche Ereignisse — sie sind Ereignisse, nicht individuelle Gedanken — leben sich in den Einzelnen bis zum Erzentrischen aus. Das muß so sein; denn das ist das dialektische Gesetz aller historischen Entwicklung, die ohne die ewige Antithese der radikalen Einseitigkeiten gar nicht existieren könnte. Das ist die Enge des Kubismus; aber sie ist im Prinzip nicht enger als jede neue Bewegung.

Der Kubismus begann als natürliche Hervorhebung trigonometrischer, stereometrischer, kubischer Formen. Die natürliche Erscheinung blieb zunächst fast unverfehrt. Aber immer entschiedener machte sich das Kubistische als ein neues Schema geltend. Wie der Impressionismus als Methode sich von gewissen losen und flüchtigen Pinselstrichen Manets herleitete, wie er von dem Gelegentlichen zum System kam, so wuchs sich das Kubistische zum methodischen Mittel aus. Und zwar machte es sich nun zuerst als Moment der Dekomposition geltend. Das heißt: die natürliche Erscheinung sollte durch das Kubistische zerlegt werden und sie wurde es. Die Erscheinung wurde zerbrochen, auseinandergestückt. Sie stürzte. Der Augenblick war vielleicht weltgeschichtlich. Das äußere Objekt, an das Generationen, Jahrhunderte geglaubt hatten, ging seiner Auflösung entgegen. Der Künstler fühlte sich nicht mehr imstande, das Objekt realistisch darzustellen, wie es etwa Leibls Generation gewollt und gekonnt hatte. Der Künstler fühlte sich nicht einmal mehr imstande, eine sinnliche Impression aufzunehmen. Sie zerfiel ihm. Die Impression riß in der Mitte ab und unvermittelt schloß sich ein Stück einer anderen Impression daran. So gingen die Dinge in Le Fauconniers „Chasseur“: zerstückte Impressionen, die sich seltsam kreuzen, mit seltsam scharfen Schnittflächen und Schnittlinien aneinanderwachsen. Dieser Zusammenbruch der äußeren Erscheinung war so tatsächlich, daß die Künstler in der Wiedergabe der Erscheinung auch die Gesetze der Statik zu leugnen begannen: die Vertikale, die den festen Stand bezeichnet, wurde verbogen, geneigt. So malte Delaunay seinen Eiffelturm, sein Kircheninterieur. Diese Dinge sind gemalt, als ob sie tatsächlich im Begriffe ständen zu taumeln. Die Dinge hatten keine Festigkeit mehr. Man lebte nicht mehr im Zeitalter Darwins. Naturwissenschaft und Technik waren nicht mehr die beherrschenden Kräfte der Zeit. Man strebte wieder außerwissenschaftlichen Dimensionen zu, in denen die solide und beschränkte Statik eines monistischen Weltbildes keine Bedeutung mehr hat. Die uralten Phänomene taumelten in diesem kritischen Moment der Entwicklung durcheinander — haltlos, wie es scheint, und nur noch von dem Gesetz der Dekomposition getrieben, aber im Grunde doch als Elemente einer neuen, sehr geschlossenen und bei aller besinnlichen Mystik doch aktiven Weltanschauung.

Der Glaube an die Erde ist dem Kubismus verloren gegangen. Hat es einen Sinn, diese Tatsache irgendwie zu kritisieren? Tat-

sachen sind Tatsachen. Das heißt: sie existieren und sind notwendig — und sind immer irgendwie erregend, ja begeisternd. Es ist einfältig, alle die Tatsachen, die sich da anzeigen, vom Standpunkt einer anderen Zeit zu mißbilligen. Wir müssen vielmehr zusehen, daß wir mit den Tatsachen gehn. Reden wir vom Zusammenbruch der Erscheinung, so beklagen wir ihn nicht. Wir zeigen einen Augenblick an, in dem sich ein neues Weltgefühl herausbildet. Dies Weltgefühl ist viel fruchtbarer als man gemeinhin denkt. Der kubistische und mit ihm der futuristische Künstler fühlt sich dem naturalistisch naiven Weltgefühl nicht mehr gewachsen. Wohl — aber über dieses Negativum hinaus schafft er ein neues, ein metaphysisches, sein Weltbild.

Immer mehr entgleitet dem kubistischen und auch dem futuristischen Künstler im Lauf der Entwicklung das äußerlich sichtbare, das optische Phänomen. Immer mehr wird die optische zu einer reflektierenden Anschauung. In ihrer metaphysischen Tiefe finden sich zuweilen noch Teilerinnerungen an die sinnliche Beschaffenheit der Dinge. So findet man in Bildern Picassos wohl noch den Teil einer Mandoline. Aber dies letzte, gleichsam tief sentimentale Stück materieller Welt ist kaum noch kenntlich. Auch es steht im Begriff, sich in metaphysische Hieroglyphen aufzulösen, wie die ganze Umgebung aus seltsamen Zeichen besteht. Früher malte man wohl eine Welt, die bei aller ihrer unbezweifelbaren Tatsächlichkeit von Metaphysischem umwittert war. Der Kubist malt nur noch dies — es gibt kein besseres Wort — metaphysische Ambiente. Ist es schwer zu erkennen? Ist es eine Geheimwissenschaft? Vielleicht. Aber das ändert nichts daran, daß es zur Zeit gehört und für sie wesentlich ist. Wir sind so sehr an Bilder des Materiellen gewöhnt, daß wir immer, auch im kubistischen Bild, nach Resten des Materiellen suchen und einigermaßen beglückt sind, wenn wir im kubistischen Bild ein halbes Gesicht, ein Auge, ein geschriebenes Wort — vielleicht „Café“ — erkennen. Aber das sind vom Standpunkt des kubistischen Künstlers materielle Beschwernisse, sind Unebenheiten, ja beinahe Unreinlichkeiten in der Anschauung. Picasso, Braque und der hochbegabte Marcel Duchamp haben Dinge gemalt, in denen alles äußerlich Naturale überwunden ist. Duchamp malt etwa ein Bild: „nackte Figur, die eine Treppe hinabsteigt“. Von der Körperlichkeit eines Aktes oder einer Treppe ist keine Spur da. Man sieht nichts als eine seltsame,

kolossal intensive Organisation von Strichen, Flächen, von Geraden und Rundungen; aber dieser Komplex gänzlich stoffloser, ja unvernünftiger Bildungen hat eine wahnsinnige dynamische Logik. Das gibt uns die Schwierigkeit: wir sind gewohnt, unter Kunst wesentlich Bilder des Materiellen zu verstehen, und mochten wir noch so viel von Geist und Phantasie reden, wir waren in dem Jahrhundert der Naturwissenschaft und der Technik doch im Grunde immer sehr äußerlich-naturalistisch gestimmt. Nun kommen Künstler, die von einer reflektierenden Anschauung ausgehen: sie sehen die Welt, aber die Welt überseht sich ihnen — das geschieht unter einem unbegreiflichen, dennoch sehr tatsächlichen objektiven Zwang der Zeit — sofort in rein seelische Reflexe. Der Eindruck, der den Impressionisten bis in die Nehhaut ging, geht den Kubisten bis in die tiefsten Dämmerungen des Unterbewußtseins hinab, und nur dort empfängt er seine eigentliche Gestalt, in der er dann wieder zutage tritt. Ist die Psyche nun noch Irrationalem und Metaphysischem sehr zugeneigt, dann erscheint uns das Bild doppelt unbegreiflich. Nicht alle Kubisten sind sehr metaphysisch. Auch unter ihnen gibt es noch Rationalisten. Es gibt Kubisten, die pedantisch sind, Kubisten, die rechnen. Aber die meisten sind irrational: die unwillkürlichen Agenten metaphysischer Zusammenhänge, die das Materielle ans Psychologische, das Psychologische aber ans Religiöse hindrängen.

Vielleicht geht mancher bis zu dieser Stelle mit. Aber er wird recht haben, wenn er nun fragt: was ist das alles wert, sobald es sich um ein Bild handelt? Die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge werden vielleicht gar nicht bestritten. Bestritten wird die Schönheit des kubistischen Bildes.

Es wird wohl immer wieder eingewandt: die kubistischen Bilder sind Produkte einer Theorie. Der Einwand ist eine böse Verwechslung. Weil sich die kubistische Entwicklung kunsttheoretisch — so gut wie etwa Impressionismus oder Neoimpressionismus — begreifen läßt, ist er doch wahrlich nicht selber das Produkt einer Theorie. Der Kubismus — das kann gar nicht oft genug gesagt werden, und aus dem Gesagten dürfte es erwiesen sein — ist das organische Produkt einer konsequenten Entwicklung. Der Neoimpressionismus wäre auch gekommen, wenn Signac ihn nie theoretisch systematisiert hätte; die Neuklassik wäre gekommen, auch wenn Denis nie über das Problem der Ordnung in der Kunst nach-

gedacht hätte. So wäre der Kubismus auch ohne das Buch von Gleizes und Metzinger gekommen und der Futurismus auch ohne die nicht gerade sympathischen Manifeste Marinettis. Diese Manifeste, diese Theoreme sind Ergebnisse, Seitenergebnisse, subjektive Bewußtseins-erlebnisse, aber nicht die objektiven Grundlagen der neuen Kunst. Und wenn man das delirierende Individuum Marinetti bei seiner unleugbar starken, ja vielleicht heroischen Begabung für geschmacklos hält, so sagt man gar nichts gegen den Futurismus überhaupt, das heißt gegen sein objektives Wesen, sondern nur etwas gegen einen individuellen Propagandisten oder seine Redeweise aus. Der Kubismus ist nicht die Verbildlichung einer Theorie. Der Instinkt, die objektive geschichtliche Notwendigkeit war das erste: nicht die Theorie des Einzelnen und noch weniger die Laune eines Bluffers.

Und schließlich: man versuche überhaupt einmal, eines dieser angeblich theoretischen und intellektuell verklügelten Bilder in Theorie wieder aufzulösen — und man wird finden, was man hoffentlich auch aus diesem Buchkapitel herausfühlt, daß es wie bei aller echten Kunst sehr schwer, ja unmöglich ist, das kubistische Bild überhaupt in Worten auszusprechen.

Damit ist das letzte Problem gegeben. Denen, die aus dem kubistischen Bild nichts machen können, kann zuletzt immer wieder bloß das eine gesagt werden: sie sollen diese Bilder ansehen, sich ihnen einigermaßen anpassen, bevor sie höhnen. Ja kaum dies wird verlangt. Sie sollen überhaupt nur erst einmal das lernen, was sie längst zu können behaupten: ein Bild formal ansehen. Hier sind berühmte Kunstkritiker, gescheite Propagandisten des Impressionismus höchst sonderbar gescheitert. Es darf behauptet werden: wer einen Manet oder einen Delacroix oder einen Poussin wirklich formal und nur formal angesehen hat, der muß auch vom kubistischen Bild irgend einen formalen Eindruck haben. Die kubistische Bilderscheinung muß ihm irgendwie, wenn auch vielleicht bloß ganz bedingt, etwas formal Wohltuendes sein; er muß in diesen Strichen, in dieser elementaren Formenmystik eine irrationale formale Erregung finden und muß sie nacherleben — oder er ist hier zum mindesten etwas träg. Er muß in diesen mystischen psychologischen Impressionen das formale Element, das wir Impressionismus nennen, an gewissen Stellen genau so sehen wie in den Impressionen einer anderen Generation, die dem Physischen

zugekehrt war. Das Mystische darf ihm bei den Kubisten nicht ganz neu sein, wenn er es bei Goyas Radierstrichen empfunden hat. Das Klassische in der Lineatur gewisser kubistischer Bilder Picassos darf ihm nicht entgehen, wenn er das Klassische ganz formal gesehen hat. Vor allem wird jeder, der einmal das Ausgegliche in einem Bild gespürt hat, im Kubismus die konsequente Form der Gleichung erleben müssen. Und endlich darf er das Malerische bei Picasso oder Braque nicht übersehen, wenn er für das Malerische als solches, wie es im Laufe dieser Debatten so oft erörtert wurde, Sinn hat, wenn er zum Beispiel das Malerische bei Cézanne, jenes eigentümlich Ausgespreizte des Malens in Cézannes Landschaften als einen formalen Wert, also als Kunst erlebt hat. Ein einziger formaler Einwand ist allerdings möglich: er betrifft die Farbe. Die Palette Picassos, Braques, Duchamps und vieler anderer, weniger die Le Fauconniers oder Derains, ist eine Palette des Okkultismus. Picasso malt in Grau, Sepia, Schwarz — in allen den Erdfarben, die der Neoimpressionismus so peinlich ausschloß. Nur zuzeiten kommt ein blasses Grün oder Rosa oder Blau mit allerdings unendlicher Wirkung hinein. Die Palette Picassos ist der dialektische Gegensatz gegen die Neos, der nicht ausbleiben konnte. Der Trost ist etwas schwach; denn auch hier ist schließlich Kunst nicht dazu da, um Entwicklungsgeschichte zu sein und als solche begriffen werden zu können. Aber es gibt noch einen Grund, und der trägt mehr aus. Wenn man ernstlich versucht, mit den Kubisten zu gehen, begreift man die Notwendigkeit ihrer Palette. Sie ist das, was sie für ihre Kunstlogik brauchen. In psychologisch-metaphysischen Dingen hat die alte Pracht der Farbe, die Koloristik einer mehr materialistischen Zeit keinen Raum mehr. Ist das ein Verlust? Wohl vom Standpunkt einer früheren Kultur. Nicht von dem der Kubisten. Ihre Palette befriedigt ihre Sensationen. Alle Dinge sind relativ. Im übrigen hat sich in der vielfältigen Verzweigung der Kunst unserer Tage die reine und starke Farbe kühn bis zum Exzeß behauptet: man braucht nur an Kandinsky zu denken, bei dem die psychische Bewegung im Gegensatz zu den Kubisten sich in die lautesten, beinahe in optisch blendende Farben übersetzt. Ein anderes psychisches Erlebnis — eine andere Farbe. Wer entwicklungsgeschichtlich älter ist? Diese Frage soll uns wirklich gleichgültig sein. Darüber mögen Spätere reden. Beide leben, und wir können mit ihnen leben, wenn

wir wollen. Vielleicht kommt im Kubismus eines Tages auch die äußere Natur wieder zu einem relativen Recht. Damit würde die Farbe wiederkommen. Le Fauconnier hat aus der Palette Cézannes das Blasse und Zarte genommen. Aber diese Dinge liegen etwas zurück. Anders Derain. Derains letzte Arbeiten streben aus einem abstrakten Kubismus wieder einem relativen Naturalismus zu; die Farbe wächst wieder; das Ganze hat wieder einen befreienden Fluß, und die ungeheure psychische Spannung, die in den unter Qualen gemalten kubistischen Bildern Picassos liegt, scheint in Derains neuen Landschaften geschichtlich wieder gelöst zu sein. Die sehr begabte Marie Laurencin hat das relativ Naturalistische nie ganz aufgegeben; ihre Figuren haben bei aller kubistischen Bildachsenkonstruktion etwas locker Natürliches, etwas harmlos Charmantes. Am interessantesten nächst der Entwicklung Picassos wird wohl die des jungen Marcel Duchamp sein. Die Arbeiten seiner ersten, sozusagen naturalistischen Epoche sind sehr schön, die seiner streng kubistischen nicht minder. Was wird er tun? Hier sind wir an der Schwelle der Zukunft. Hier müssen wir warten.

Aber nun steht noch eine Frage zur Diskussion. Wie trennen sich die beiden oft aufs Ungefähr verwechselten Bewegungen des Kubismus und des Futurismus?

Die Bewegungen trennen sich äußerlich einmal national. Der Kubismus ist französischer, der Futurismus italienischer Herkunft. Die nationale Herkunft ist bei dem Kubismus insofern allerdings einigermaßen gleichgültig, als Paris künstlerisch Europa bedeutet. Aber die Futuristen wären ohne den bestimmtesten und begrenztesten italienischen Nationalton gar nicht das, was sie sind. Das Nationalitalienische ist ein aufbauendes Element ihres Wesens; es ist vielleicht sogar die Grundlage ihres Daseins. Dies muß, wenn man überhaupt den ernstlichen Versuch machen will, zu begreifen, vorab gesagt sein, daß es sich beim Futurismus nicht um den Spleen eines halben Duzend pennälerhaft renommierender Dandys handelt, wie das konservative Europa in aller Bequemlichkeit anzunehmen beliebt, sondern um die krassste Ideologie des Panitalianismus, der seit der Begründung des italienischen Nationalstaates im Zunehmen begriffen ist und in der tripolitaniſchen Expedition die Fieberhöhe einer nationalistischen Ekstase erreichte. Wir haben es erlebt, daß Leute, die in ausgeblutetem Formalismus und stückerhaft verführter Geschmäckerei unfruchtbar geworden

waren — daß zurückgezogene Geister wie d'Annunzio über dem afrikanischen Abenteuer zu lyrischen Chauvins geworden sind. Wenn man alles das, was die Generation d'Annunzios immerhin noch an internationaler Gelassenheit besitzt, abzieht und eine junge Generation annimmt, die im Rahmen dieses neuen „Panitalianisme“ groß geworden ist, eine Generation, die es erlebt hat, wie die Industrie in Norditalien groß wurde, wie Turin und Mailand zu bedeutenden Hauptstädten einer jungen kapitalistischen Großmacht geworden sind, der wird psychologisch begreifen, daß diese Generation ihren Eindrücken unterliegt. Sicher ist ihre Kunst von vornherein mehr wert als etwa die eigentliche Kunst der deutschen Gründerperiode.

Und es handelt sich schließlich um mehr. Italien war jahrhundertlang das Land einer rein traditionellen Kultur. Was ist uns Italien heute eigentlich anderes als das Italien der Römerzeit oder das Italien der Renaissance und des Barock? Die unermessliche Größe dieser geschichtlichen Kultur erdrückt uns, und wir denken gar nicht daran, daß dieses Italien ein ganz modernes Land werden, daß es sich amerikanisieren könnte. Aber gerade das geschieht in jedem Sinn. Italien, wenigstens das nördliche, ist ein kapitalistisches Land geworden und wird es immer mehr. So wie wir aus dem ehemals so beliebten Land der Dichter und Denker ein Land des kapitalistischen Imperialismus geworden sind, wird Italien heute — etwas später als wir, aber nicht minder typisch — ein Land mit kapitalistisch-imperialistischer Entwicklung. Flaubert schrieb schon vor mehr als einem Menschenalter in dem berühmten Dictionnaire des idées reçues in „Bouvard et Pécuchet“ seinen Kommentar zu der berühmten Definition des Deutschtums. Man liest: „Deutsche — Volk der Dichter und Denker. (Veraltet.)“ Dies „Veraltet“ werden wir künftig auch hinter die Definition Italiens setzen müssen, wenn wir geneigt sein sollten, zu definieren: „Italien — Land des Cäsar, des Raffael und des Michelangelo.“ Die Dinge liegen nicht mehr so. Italien hat heute keine Banker. Es hat keine Gründer. Es hat seit der Erwerbung des Hafens von Massaua, seit dem abessinischen Krieg und der Expedition in das alte Reich der Punier, seit dieser zweiten Eroberung der karthagenischen Erde keine kolonialpolitischen Exploiteure. Die punischen Kriege sind nicht mehr bloß eine klassische Reminiszenz, die uns grammatisch-formalistisch durch die marmorne Sprache des Livius vermittelt ist und in der wundervollen Formalität

dieser Sprache aus einer lebendigen politischen Sache ein reines Denkmal wird. Sie haben plötzlich die Farbe der Aktualität erhalten: das Formale fällt ab, das neue Italien ist da — und es fordert, neu geformt zu werden. Aber je ungeheurer die formale Tradition war, desto toller muß nun die Auflehnung sein. Solcher Tradition erwehrt man sich nicht ästhetisch, sondern nur durch eine absurde Brutalität. So malen — und vor allem: so reden die Futuristen. Sie sind die Ideologen, die Künstler, die Dichter und sozusagen auch die Moralphilosophen des neuen Italien. Sie sind die Ideologen einer neuitalienischen Gründerperiode. Deshalb ist es kein Wunder, sondern nur eine vitale Selbstverständlichkeit, daß sie die Sprache der Flegeljahre reden. In dem von den Führern der futuristischen Malerei, von dem stark begabten Boccioni, von Carrà, Russolo, Balla und Severini unterzeichneten Mailänder Futuristenmanifest vom April 1910 erklärt man dem Begriff „Geschmack“ als solchem den Krieg. Man lehnt ihn ab, weil er schwäche; in der Tat steht er einer Generation von Radikalen so wenig an als einer Generation von Militärs oder von Revolutionären. Die Futuristen wollen, daß ihre Malerei, ihre Musik, ihre Literatur, ihre Philosophie als ein Attentat empfunden werde. Sind Attentate geschmackvoll? Sie sind der Erzeuger der Geschmacklosigkeit. Sie müssen es sein. Aber gleichwohl gehören sie zur Geschichte und gleichwohl sind sie der Ausfluß gereizter historischer Kräfte. Man protestiert mit dem Futurismus gegen den Geschmack als gegen eine Hemmung eines neuen Lebensgefühls; und wir — wir wollen nicht die Snobs sein, gegen eine Bewegung mit Argumenten zu arbeiten, die von vornherein durch den Willen dieser Bewegung abgelehnt sind. Die Futuristen wollen nicht geschmackvoll sein. Sie wollen es nicht, weil eine ungeheure Geschmackstradition Italien gemacht hatte. Sie wollen den hemmungslosen Ausbruch der neuen Vitalität Italiens. Wir verzichten keineswegs darauf, das Geschmacklose im Futurismus wahrzunehmen; aber wir beschränken uns auch darauf, es wahrzunehmen — wir widerlegen nicht, weil kein Maßstab einer Widerlegung hier zureicht. Man widerlegt nicht Energie mit bon ton und auch nicht mit Geschmack. Geschmack ist hier ein Vorbehalt, aber kein entscheidendes Argument. Und selbst den Vorbehalt darf man mitunter preisgeben. Marinetti, der malende Vorkämpfer, der literarische Manager und der Dichter des Futurismus, ist — sagen

wir mit Maß: absonderlich. Er stimmt einen auf die Entfernung nicht gerade zu Vertrauen. Aber gescheite Menschen, die ihn persönlich kennen, versichern, er sei eine der reinsten und kühnsten Persönlichkeiten, die gegenwärtig existieren. Schließlich waren die Manifeste des deutschen Naturalismus im Ton beileibe nicht viel gewinnender, und die naive wie die affektierte Anmaßung ist in solchen Fällen immer der Exponent eines heilsamen Übermuts, der sich im Lauf der Kämpfe und Zeiten von selbst auf den wirklichen Bestand seiner Verdienste reduziert. Auch der Radikalismus des Spaniers Picasso und der Radikalismus der modernen Russen erklärt sich übrigens einigermassen aus derlei Voraussetzungen.

Aber wir halten uns unnötig lange bei der Vorfrage auf. Die wichtigere Frage lautet: ist der Futurismus eine künstlerische Tatsache, die man zählen muß? Für den, der die futuristischen Bilder unbefangen betrachtet, das heißt ohne Beschwerde durch fertige Begriffe und mit dem Willen, auf das Neue einzugehen, kann kein Zweifel sein, daß hier etwas sehr Wesentliches gemalt worden ist. Und damit kommen wir zu dem zweiten Motiv, durch das sich der Futurismus vom Kubismus unterscheidet: er ist nicht bloß national von ihm geschieden, sondern auch sachlich. Dies Sachliche läßt sich erkennen. Mit faulen Feuilletonistenwizen kommt über dies Sachliche nur der hinweg, der überhaupt nie hingesehen hat.

Zunächst ist die allgemeine Bilderscheinung bei den Futuristen anders als bei den Kubisten. Das spezifische Formmittel der Kubisten — eben das Kubistische, das Viereck, der Würfel, das Dreieck, die Pyramide, die Kugel, der Kreis — fehlt. Die futuristische Kunst bewegt sich in allgemeineren Anschauungen.

Vor allem: sie bewegt sich. In dem Katalog zu der großen Futuristenausstellung, die im Februar 1912 bei Bernheim-Teune in Paris in der Rue Richemance stattfand, haben sich die fünf führenden futuristischen Maler nicht nur mit einem sehr un-bourgeoisem Hochmut, sondern auch mit einer respektablen Klarheit über das ausgesprochen, was ihre Bilder wollen. Sie nennen ihre Kunst „den Stil der Bewegung“. Der geschichtliche Anschluß dieses Stils ist sichtbar. Auch die Impressionisten strebten nach der Formulierung des Bewegten, und im Prinzip ist das futuristische Wollen um kein Haar unsinniger als das des Impressionismus. Nur der Inhalt des Begriffs „Bewegung“ hat sich geändert. Bewegung war den Impressionisten das Vibrieren des

farbigen Lichts: also eines materiellen Phänomens, das immerhin immaterieller war als der Gegenstand der realistischen Epoche Courbets. Bewegung ist den Futuristen ein ganz ins Psychische gewandter Begriff: Bewegung ist ihnen eine ganz immaterielle, ganz ins Geistige getriebene dynamische Sensation. Sie sehen einen Bahnhof oder eine Massendemonstration auf der Straße. Aber sie malen nicht mehr die sichtbare Gegenständlichkeit des Bahnhofs oder der Straße. Sie erscheint ihnen historisch erschöpft. Was nach ihrem Urteil der Zukunft einzig bleibt, das ist die künstlerische Darstellung der Erregung, die sich aus der Anschauung materieller und psychischer Dinge oder Ereignisse und unter allen Umständen zeitgenössischer Erscheinungen — eines Bahnhofs, eines Cafés, eines Tanzlokals, einer Revolutionszene — abgelöst hat. Gino Severini — übrigens der am wenigsten spezifische und eben darum am ehesten tolerierte Futurist — nennt eins seiner Bilder geradezu „dynamisches Hieroglyph vom Ball Tabarin“. Das Bild zeigt sich als eine schwebende Organisation von Strichen und Flächen, dunklen und hellen Stellen. Mitunter wachsen sie zur andeutenden Darstellung eines Gesichts oder einer physisch erkennbaren Tanzgeste aus. Aber im Ganzen sieht man nichts als eine chaotische Welt von kurzen, fortgesetzt jäh abreisenden Formen, die keine physisch sichtbare Erscheinung darstellen, sondern bloß die seelische Vibration zu fassen trachten, die sich aus der Anschauung eines Tanzes ergibt. Es handelt sich um ein Abstrahiertes. Es handelt sich um die künstlerische Materialisation eines rein immateriellen und vor allem ganz irrationalen Themas: nämlich der seelischen Sensation, die es nicht mehr mit bestimmten sinnlichen Bildern, sondern nur noch mit den aus ihnen abgeleiteten, gleichsam nun ungegenständlichen Erregungsphasen zu tun hat. Dazwischen stehn materielle Bilder oder Bildteile, die sich dem abstrakt arbeitenden Empfindungsapparat eingefügt haben und nun von ihm mitumgetrieben werden: man liest inmitten des Bildes scharf geschriebene, fast stechend deutliche Worte wie „Balse“ und mitunter auch halb zerfallene Worte wie ein aufgelöst geschriebenes „Polka“. Wir lesen die Registriertkurven eines überaus feinen Seismographen, der die abstrakten Beugungen des Bewußtseins und mehr noch des Unterbewußtseins notiert. Was diesen Seismographen aber in Bewegung setzt, ist dies: daß auch die feinsten Beugungen als dynamische Tatsachen empfunden worden sind — daß sie überhaupt zu stärkster

dynamischer Geltung kamen, wo andere überhaupt keine Sensation verspüren.

Die futuristische Malerei will weiterhin nicht nur den Reflex der seelischen Bewegung, sondern zugleich die Formulierungen vieler Bewegungen in einem und demselben Bild. Einer dynamischen Sensation gesellt sich in der Seele des futuristischen Malers die andere, der zweiten die dritte, der dritten die vierte und so fort: aber diese Assoziationen gehen so blitzschnell vor sich, daß sie die Seele zugleich erfüllen und sich als Einheit darstellen. Diese Assoziationen erscheinen vom Standpunkt der Vernunft oft paradox, sind aber gleichwohl vorhanden und drängen zur Darstellung. So schafft die futuristische Malerei im Bild das, was die futuristischen Manifestanten in Paris „la simultanéité des états d'âme“ genannt haben: sie schaffen ein Bild der sonderbaren Gleichzeitigkeit verschiedener Erregungen. In diesen seltsamen Zusammenhang fallen noch Erinnerungen an frühere Erregungen: an Erregungen vielleicht, die aus Kleinigkeiten stammen, aber sich mit Notwendigkeit einstellten und nun — niemand weiß woher — wiederkommen. Sie kommen aus unaufgeklärten Abgründen des Unterbewußtseins. Allerdings ist es unmöglich, hier zwischen Kubisten und Futuristen eine scharfe Scheidung zu ziehen; denn die Darstellung der „simultanéité des états d'âme“ ist in der kubistischen Malerei ebensogut versucht worden wie in der futuristischen.

Ein Unterschied besteht indes doch auch hier. Die futuristischen Manifestanten erklärten bei ihrer denkwürdigen Pariser Ausstellung den Kubisten den Krieg, weil sie in den kubistischen Bildern eine „quietistische Anschauung“ verachteten. Die Futuristen nennen die Bilder Picassos „unbewegt“, „eisig“, „gefroren“. Und sie tun es nicht ohne Grund. Sie bezeichnen mit diesem Vorwurf das, was hier vorhin „reflektierende Anschauung“ genannt wurde. Sie bezeichnen damit das tief Nachdenkliche der Anschauung Picassos, das Müde daran, die fast klassische Ergebung in das Metaphysische, das Stoische daran. Sie finden Picasso unbewegt, nicht bloß undynamisch. Wiewohl oft in den Bildern Picassos ein impressionistisch vibrierendes Erleben nachzittert, haben sie nicht Unrecht. Und es ist auch sehr feinsinnig, wie sie das sozusagen Konservative am Kubismus herausfühlen. Sie behaupten etwas, was für den, der zwischen den Zeilen lesen und zwischen den Linien und den Farbstrichen anschauen kann, sehr empfindlich wahr ist: sie behaupten,

die Kubisten gingen Poussin nach, wollten eine neue Klassik in veränderter Form, schlossen sich dem europäischen „Traditionalismus“ an, der sich als Neuklassik in Frankreich und anderwärts eingeführt habe. Die Futuristen sagen weiter, die Kubisten, etwa Picasso, Braque, seien lyrisch wie Corot. Sie sehen etwas Sentimentalisches in der kubistischen Malerei, und niemand wird leugnen, daß in dieser Beobachtung eine kritische Schärfe enthalten ist, die es allein rechtfertigen würde, daß man sich mit diesen Dingen und ihren futuristischen Kritikern beschäftigt. Die Futuristen machen den Kubisten direkt den Vorwurf, sie seien Neuakademiker, sie seien unpersönlich, konventionell. Gegen dies Neuakademische, Konventionelle, Unpersönliche erheben sich die Futuristen nun mit aller der rüpelhaften Macht einer Generation, die wie die Jugend des neuen, imperialistischen Italien auf die Entfesselung gebundener Kräfte schwört und naturgemäß kraß individualistisch sein muß. Hier haben wir vielleicht den tiefsten Kontrast zwischen Kubismus und Futurismus: die Kubisten wollen eine neue Konvention, sie wollen das Unpersönliche, das Verbindende, das Gemeinsame, die Dämpfung des Individuellen durch eine ganz einfache und feste objektive Form — durch den Kubus; die Futuristen dagegen wollen den Erzeß des Individuums, die exaltierte persönliche Intuition, die unregelmäßige Anschauung. Sie erheben geradezu den Schlachtruf: wir wollen die exaltierte Intuition des Einzelnen. In der Tat bestehen zwischen futuristischen Bildern viel schärfere Unterschiede als zwischen kubistischen. Die futuristischen Bilder werden nicht so wie die kubistischen als einunddaselbe Niveau empfunden. Der Kubismus ist den Futuristen aber nicht bloß zu kollektiv; er ist ihnen auch noch nicht intuitiv genug. Sie wittern immer noch, und oft mit Grund, ein rationales Element, eine zweckbewußte Einfügung der Dinge oder Empfindungen in den Rahmen des kubistischen Mittels. Das aber hassen die Futuristen; und so kam die tolle Paradoxie zustande, daß die Italiener, die Nachfahren uralter romanischer Kultur, das Geregeltere, Wohlperiodisierte, die eigentliche Überlieferung der lateinischen Kultur bekämpfen und daß sie einen Zustand verkünden, der im Vergleich mit den überlieferten Formbeispielen lateinischer Bildung als die radikalste syntaktische Formlosigkeit erscheint.

Die Futuristen gehen soweit, daß sie das klassische Prinzip der lateinischen Kunst, das *l'art pour l'art*, verwerfen und geradezu

Tendenzkunst verlangen. Sie sagen, der Künstler, der nicht unmittelbar und bewußt aus den Dingen der Zeit lebe und schaffe, sei eine tönende Schelle und nichts weiter. So sind sie leidenschaftliche Politiker. So sind sie, die fast alle ihren Mittelpunkt in der modernsten Stadt Italiens, in Mailand suchen, enragierte Industrialisten, begeisterte Bewunderer des Bahnhofs, der Verkehrsstraße, des Lärms der Großstadt, Fanatiker des Amerikanischen. So sind sie fanatische Parteigänger des libyschen Krieges gewesen. Marinetti, der Dichter, schuf futuristische Dichtungen zu Ehren der Schlachten in Tripolis. So sind sie leidenschaftliche Bewunderer alles Dynamischen, alles Aktuellen in ihrer Welt, und unbekümmert um sachliche Logik begeistern sie sich für den Anarchismus. Das sieht sehr einfältig aus. Aber von dieser Stufe der Ekstase, auf der die Futuristen stehen, wird nur noch das Dynamische gesehen, nur noch das Allgemeine. Am Anarchismus verehren sie das Dynamische schlechthin, das Attentat, den Gewaltakt, das Exzentrische, das dem gleichsam konzentrischen Erleben der Kubisten entgegensteht. Sie sind nicht Monarchisten im Sinn des Ministeriums. Monarchisten sind sie, soweit die Monarchie sich an die Spitze imperialistischer Bewegungen setzt, soweit sie die Industrie, den Krieg, die aggressive Macht organisiert. Diese Futuristen wollen bewußt nichts anderes als die Freisetzung aller dynamischen Möglichkeiten. Sie haben das Delirium des Dynamischen. Sie fordern bewußt und geradezu die Barbarisierung Italiens. Sie erklären die Notzüchtigung des türkischen Weibes durch den italienischen Soldaten für eine prachtvolle Sache, weil sie dynamisch ist. Sie fordern jede dynamische Steigerung sexueller Lust und lieben nur das Weib, das bis zur Brutalität stark ist und nur durch Vergewaltigung gebogen werden kann. So steht es in den Manifesten mit den Titeln: „La luxure futuriste“ — „la femme futuriste“. Sie wollen die Ausschweifung um jeden Preis: sie ist ihnen das Prinzip ihres Lebens, das Prinzip des neuen Italien. Der Maler Carrà hat ein Bild gemalt, das den Titel trägt: „Zentrifugale Kräfte“. Hier sind die Hieroglyphen des Erzesses gewollt, nichts anderes.

Nun mag man lachen oder nicht — je nach dem Gefühl, das man für die Dinge hat. Und es mag die Wirklichkeit kommen und konstatieren, daß die jungen Männer mit dem radikalen Ton, die jungen Vandalen, die „Räuber“ von 1910 auch die einwandfreiesten Gentlemen sind. Sei es, wie es ist. Darum handelt es

sich hier nicht. Es handelt sich darum, ob in dieser ganzen Bewegung ein geschichtlicher und menschlicher Sinn steckt. Daß dies so ist, kann nicht bezweifelt werden. Von hier aus gehen wirklich einige Argumente gegen den Kubismus aus. Sie müssen gesehen werden. Vielleicht ist der Kubismus wirklich nichts anderes als eine gleichsam chemisch reine Darstellung künstlerischer Mittel überhaupt? Des Strichs an sich? Dann ist hier ein Ende und dann ist es gut, daß die Futuristen aus einem scharfen menschlichen, politischen, industriellen Leben heraus arbeiten und die Kunst wieder an das Stoffliche anknüpfen, ohne das es auf die Dauer nicht existieren kann, ohne sich aufzulösen. Vielleicht ist es so. Vielleicht ist das eine Seite der Sache. Vielleicht auch nicht. Aus dieser unmittelbaren historischen Nähe gibt es keine Gewißheit.

Jedenfalls sind die Futuristen nicht Künstler, die im Stofflichen untergegangen sind. Sie arbeiten sehr intensiv und mit einer geradezu schamlosen Konsequenz, die Achtung verdient, an der Form, die ihr Leben erfordert. Was nie gewagt wurde, wagt der futuristische Plastiker Boccioni, wohl die stärkste Vitalität des Futuristenkreises, unbekümmert um die grundlegende Frage der Möglichkeit. Er schuf eine plastische Figur des Titels: „Spiralförmige Ausdehnung von Muskeln in Bewegung.“ Das Ganze ist das merkwürdigste Gewinde. Aber es hat Logik und nicht bloß die Logik des Gedankens, sondern auch die Logik einer phantasievollen Anschauung. Solche Wirkung kann man nicht auskalkulieren; man muß sie in der Intuition besitzen. Was ist nun sachlich mit diesem Werk geleistet? Boccioni leugnet als futuristischer Plastiker das Gesetz, das bisher fast alle Plastiker anerkannten: er leugnet die feste Form. Er leugnet die Grenzen der plastischen Erscheinung. Er leugnet die Grenze überhaupt: Begriff und Sache. Er leugnet jede Stabilität. Die Gestalt löst sich in Hunderte von zentrifugalen Projektionstendenzen auf. Jede einzelne Form begeht eine Ausschweifung, sucht das ungemessene Maß von Bewegung zu verwirklichen, das in ihr ist. Die absolute Unruhe ist das Prinzip dieser plastischen Figur. Jede Form zieht eine zweite nach sich, die als Veränderung der ersten erscheint. Was überhaupt ein Körper an Bewegung entwickeln kann, scheint in diesem Barock zusammengefaßt zu sein. Aber keine Bewegung führt zu einem positiven Ziel; jede bricht ab. Die Bewegung hat eigentlich kein formulierbares Ende. Soll das Endlose dieser Bewegung sinnlich

sichtbar gemacht werden, so gibt es nur eine Möglichkeit: sie muß irgendwie plastisch abgeschlossen werden, da Form zuletzt eben Begrenzung bedeutet. Und so geschieht das Paradoxe, das ein Künstlerisches ist: das Zentrifugale wird dennoch gebändigt, das Bewegte gehalten, das Unendliche fixiert. Der futuristische Plastiker will nicht die ruhige, sondern die dynamische Form. Er will, wie sich die Manifestanten ausdrücken, das „Ambiente einer Form, nicht den Status quo“. Er will mit dem Status quo immer den Status quo ante und den Status quo post. Er will in einer Sache möglichst viele Möglichkeiten umfassen. Dies Prinzip wird radikal und konsequent behandelt. Es ist im futuristischen Bildwerk dieselbe Sache wie in der futuristischen Literatur. Marinetti erklärt in seinem Manifest zur futuristischen Literatur jedem verbindenden Glied, ja jeder sorgfältigen Artikulation des Satzes den Krieg. Er verlangt vom futuristischen Gedicht, daß es auf jede Kopula, auf jedes Attribut, auf jedes Adverb, auf jede Konjugationsform, überhaupt auf jede Flexion verzichte. Er duldet nur aneinandergereihete, ineinandergehängte, einander überschneidende Hauptworte und Infinitive. Er verlangt, daß die Sprache in einem Minimum grammatischen Aufwands ein Maximum dynamischen Aufwands zusammenpresse. Haben wir nicht Ähnliches in Deutschland praktiziert gesehen? Vielleicht lieben wir ihn gar nicht, aber er beherrscht eine Art futuristischer Sprachkunst: Alfred Kerr. Er telegraphiert seine Gedanken. Aber es sind Gedanken, auch wenn die Form abstößt — es sind Formen, auch wenn der Akzent sticht.

Eine Bewegung wie diese wäre wesentlich, auch wenn sie bloß von einem systematischen Intellekt inszeniert wäre. Aber es handelt sich natürlich um mehr. Es handelt sich um eine objektive Zeittatsache, die sich ihre Personen geschaffen hat. Im Norden haben sich die futuristischen Tendenzen wohl am italienischen Beispiel ermuntert: was der glänzend begabte Franz Marc, was Bechthejeff, was Campendonck, was Natalie Gontscharoff an futuristischen Versuchen geleistet haben, mag von Italien her angeregt sein. Aber die Anregung wäre nie gefühlt worden, hätte nie stattfinden können, wenn nicht das allgemeine Wesen des Futurismus irgendwie für unser ganzes Zeitalter Bedeutung hätte: für dies Zeitalter der maßlos gedrängten und dennoch wieder innerlichst erlebten, dieser abgerissenen und dennoch wieder zusammenschießenden Vorstellungen. In Kandinsky ist etwas von jener futuristischen Fougue, die den

Futuristen zu eigen ist, von jenem anarchischen Durcheinanderstürzen der Visionen, das die Futuristen bezeichnet. Auch in Belgien zeigen sich futuristische Versuche. Es scheint demnach, daß sie nicht nur eine nationale Bedeutung haben, sondern daß sie, wie es in einem zuletzt doch internationalen Zeitalter selbstverständlich ist, irgendwie in unserer Zeit universelle Bedeutung besitzen. Was davon bleibt, wird sich zeigen. Das ist nicht die Frage der Futuristen, sondern der Zukunft selber.

Die Futuristen protestieren gegen den Kultus des Ägyptischen, den sie quietistisch und konservativ und akademisch nennen. Sie wollen nur aus der eigenen Welt heraus arbeiten. Sie wollen die „ligne-force“: die Kraftlinie des zeitgenössischen Lebens. Sie protestieren gegen die „liquéfaction“ der Impressionisten: gegen eine Kunst, die alles gefällig-flüssig macht. Sie wollen im Bewegten das dynamisch Harte. Und wenn sie auch nur ein Teil der Zeitkunst sind, die an der Versetzung des äußeren Objekts, an der psychischen Vitalisierung der Erlebnisse arbeitet, so sind sie doch immer die schärfsten Widersacher eines passiven Erlebnisses. Wenn sie die Versetzung der sinnlichen Welt und eine rein geistige Anschauung wollen, so wollen sie diese Anschauung zum Angriff gestalten. Sie wollen stoßen, reißen, zerren. Sie wollen aktiv und selbständig sein.

Gewisse Kritiker, die auch dem Futurismus einige gute Seiten absehen wollen, um sich auf keinen Fall ganz zu blamieren, haben das „Mosaikartige“ oder „Kaleidostopische“ gelobt, das in Bildern wie Severinis großem „Ball Tabarin“ auffällt. Das Mosaik ist da und es ist schön. Aber es gehört nicht gerade viel dazu, es zu sehen. Auch ist es keineswegs das Futuristische. Es handelt sich um Tieferes und Allgemeineres. Wir glaubten schon, in den neuklassischen, neugotischen, neureligiösen Tendenzen, in dem neuen „Traditionalismus“ eine ausreichende Formel für unsere Zeit gefunden zu haben. Nun kommen diese Anarchomilitaristen daher, erklären der „unreinen Rasse der Pacifisten“, ihrem „lächerlichen Haag“ den Krieg, begeistern sich für die Dynamik eines Dreadnought, eines Torpedos, eines Schrapnells, preisen eine Regierung, die „futuristisch“ geworden sei, stürzen sich in den dynamischen Strom des werdenden Italien, proklamieren den Panitalianismus, höhnen frech wie Buben alles Kontemplative der neuen Kunst, proklamieren die Kraft dieser Erde und sind bei aller Metaphysik höchst animalisch gestimmt. Sie stören — wir

können es nicht leugnen — einigermaßen die Kreise unseres Denkens. Sie tauchen auf wie ein kecker Widerspruch. Aber was schadet es? Noch kein System hat zugereicht. Noch jeder Zusammenhang hatte Löcher; noch jede Logik wurde durch Paradoxe zersprengt. Wie wir den Futurismus nun einschätzen mögen, ob wir ihn für sehr wichtig halten oder ob wir geneigt sind, den Horizont Europas für erheblich weiter zu halten als den dieser neuen Italiener, in jedem Fall haben sie gelehrt, daß die Gegenwart etwas sehr Vielfältiges ist und daß wir uns die Bequemlichkeit einer die ganze Zeit bezeichnenden kunstentwicklungsgeschichtlichen Universalformel nicht gestatten dürfen. Mögen sie wert sein, was sie wollen, Zukunft haben oder nicht, mögen ihre Werke im Einzelnen nun — was sie oft sind — sehr gut sein oder mögen sie — was sie nicht selten sind — schwach sein: sie sind ein Kapitel unseres Zeitalters und haben zum mindesten den Vorzug, aufzureizen oder wenigstens zu verwundern.

Personen- und Sachregister

A

Achenbach, Brüder 339.
 Ägineten 3.
 Albiker 264.
 Allard, Roger 344.
 Alma, Petrus 347.
 Alma, Sadema 181. 262.
 Alt, Theodor, Maler 35. 41. 42. 135.
 Altdorfer 40.
 Amiet 274. 334.
 Andrejew 329.
 Antike 2. 3. 4. 15. 210. 237.
 d'Annunzio 356.
 Apollinaire 347.
 Archipenko 333.
 Arp 337.
 Arty, Adolf 172.
 Asenjeff 228.
 Auburtin 21 ff.

B

Baer, Fritz 47.
 Baertsoen 189.
 Baisch 160.
 Balla 357.
 Baluschek 198. 199. 202.
 Barbizon, Fontainebleau 16. 37. 46.
 70. 147. 168. 184. 239.
 Barlach 235. 266.
 Barock 10 ff. 14. 15. 23. 65. 235. 237.
 295. 325.
 Barrès 11.
 Bartholomé 235.
 Barze 72. 77.
 Baschkirtseff 55.
 Bastien-Lepage 67. 154. 197.
 Baudelaire 69. 106. 115. 182. 305.
 Baudry 181.

Baum, Paul 93. 290.
 Beardslay 8. 182. 183. 269. 280. 281.
 Bechtesjeff 333. 364.
 Becker, Benno 123.
 — Peter 37.
 Beckmann 297 ff. 310.
 Beech 307. 308.
 Beethoven 48. 228 ff.
 Behmer 233.
 Behn, Fritz 264.
 Bellechose 166.
 Beneš 348.
 Verlage 72.
 Berlin 124. 125. 127. 135. 147. 148.
 156. 158. 231. 280. 295. 298. 308.
 310. 317. 328.
 Bernard, Emile 99. 101. 104.
 Besnard 55.
 Beuron 9.
 Blacé 143. 182.
 Blanc, Charles 80.
 Blanche 55.
 Bleeker 253.
 Boccioni 357. 363.
 Böcklin 17. 35. 38. 39. 40. 134. 158.
 198. 220 ff. 227. 228. 230. 232.
 249. 269. 270. 289.
 Böhle 234.
 Bonington 55. 80. 184.
 Bonnard 55. 62. 68. 99. 181. 264.
 269.
 Bonnat 147.
 Bosboom 172. 184.
 Boudin 55.
 Botticelli 7. 185. 215. 221.
 Boucher 100.
 Bouguereau 67. 151. 153.
 Bourdelle 72.

Braeseleer, Henri de 191.
 Braith 160.
 Brancusi 333.
 Brangwyn 199.
 Braque 348. 349. 351. 354.
 Braquemond 4. 83.
 Breitner 172. 173.
 Brown, Ford Madox 213.
 Bruegel, Bauernbruegel 16. 32. 40.
 109. 110. 189. 204. 269. 302.
 Brühlmann 292.
 Bulle, Heinrich 229.
 Bunsen, Robert 82.
 Burckhardt, Jakob 3. 11.
 Buri 334.
 Burljuk 333.
 Burne-Jones 8. 176. 183. 184. 186.
 213. 214.
 Burnis 36.
 Butterfack 47.

C

Cabanel 67. 181. 209. 263.
 Calderon 181.
 Callot 165. 213.
 Campendonck 364.
 Canaletto 189.
 Canon 130. 134.
 Canova 72.
 Cardoso 348.
 Carpeaux 72. 76. 271.
 Carrà 348. 357.
 Carrière 73. 76. 176. 208 ff.
 Caspar, Karl 161. 278. 293. 294. 296.
 297. 298. 299.
 — Marie 296.
 Cassatt 83.
 Cernuschi 5.
 Cervantes 213.
 Cézanne 2. 27. 31. 33. 36. 49. 58. 59.
 69. 71. 93 ff. 111. 114. 115. 120.
 121. 165. 177. 248. 249. 251. 257.
 258. 260. 262. 264. 266. 269. 270.
 275. 284. 285. 296. 307. 319. 320.
 321. 334. 335. 339. 355.

Chagall 338.
 Champfleury 5.
 Chaplain 271.
 Chardin 165. 271. 344.
 Chase 45.
 Chaffériau 181. 186. 266. 268.
 Chevreul 82. 88.
 Chodowiecki 126.
 Cimabue 116.
 Claude Lorrain 87. 165. 185. 213. 270.
 Claudel 13. 282. 296.
 Clausen, George 183.
 Cloots, Anacharsis 210.
 Clouet 165. 316.
 Constable 16. 55. 72. 79. 126. 184. 185.
 213.
 Corinth 43. 131. 149. 150 ff. 226. 232.
 294. 299.
 Cormon 111.
 Cornelius, Peter 7. 145. 277. 295.
 Corot 19. 28. 55. 58. 59. 125. 174. 184.
 190. 270. 319. 339.
 Correggio 186.
 Cossio 11.
 Cottet 55.
 Courbet 16. 26. 30. 32. 34. 35. 36. 37.
 38. 42. 46. 52. 55. 60. 97. 100. 134.
 191. 197. 221. 339. 359.
 Courtenis 189. 190.
 Couture 37. 103. 134. 211. 270.
 Cranach 40.
 Crane 8. 177. 183. 184. 213. 215. 216.
 269.
 Croß 89. 92.
 Cuvilliers 11.

D

Dachau 29. 831.
 Dalou 72. 271.
 Darwin und Darwinismus 13. 64. 285.
 343. 350.
 Daubigny 184.
 Daumier 15. 16. 67. 69. 97. 111.
 David 11. 15. 16. 59. 72. 165. 277.
 Decamps 37.

Defoe 118.
 Defregger 40. 44. 45. 134.
 Degas 5. 14. 59. 62. 65. 66. 67. 83.
 94. 95. 116. 118. 181. 256. 264.
 265. 267. 272. 286.
 Delacroix 15. 16. 37. 46. 47. 55. 59.
 60. 71. 79. 80. 81. 85. 97. 104.
 111. 112. 120. 121. 247. 248. 269.
 270. 271. 276. 291. 293. 319. 334.
 339. 353.
 Delaroche 113. 239.
 Delâtre 4.
 Delaunay 347. 349.
 Denis, Maurice 14. 94. 98. 119. 257.
 258. 259. 262. 264. 265. 266. 267.
 268. 297. 316. 349.
 Derain 334. 347. 354.
 Diaz 240.
 Diez, Wilhelm 43. 45. 46. 132. 135.
 139. 140. 156. 158.
 Dill 331.
 Doré 134.
 Dostojewski 304. 307.
 Drey, Paul 25.
 Dubois-Reymond 17 ff. 21. 22. 223.
 259.
 Duchamp 348. 351. 354. 355.
 Dupré 184. 239.
 Dürer 7. 33. 34. 214. 224.
 Duret 5. 101.
 Duveneck 42. 45.

E

Ebbinghaus 253.
 Egger-Lienz 198. 234.
 Eichler, Reinhold 289.
 Elsheimer 40.
 Engelmann, Wilhelm 262.
 Engels, Friedrich 20.
 Ensor 189. 190. 197. 300. 302.
 Erler, Fritz 289.
 Evenepoel 189. 190.
 Exoten 15. 323. 325 ff. 333.
 Expressionismus 99. 197. 286 ff. 297.
 299 ff. 310 ff. 314. 388.

van Eyck, Jan 116. 343.
 Eysen 35. 37.

F

Fantin-Latour 5. 37. 59. 62. 181. 305.
 Le Fauconnier 347. 349. 350. 354.
 355.
 Feininger 333. 347.
 Feldbauer 289.
 Feuerbach 15. 16. 132. 134. 136. 238.
 239. 243. 249. 277. 289. 341.
 Fiedler, Konrad 242. 249.
 Fielbing, Brüder 80.
 Figur 262. 293. 298. 299. 344.
 Fiori 78. 262.
 Fischer, Mark 184.
 Flandrin 14. 257. 258. 264.
 Flaubert 19. 26. 51. 104. 194. 305.
 307. 356.
 Flagman 15. 17.
 Floerke 221. 224.
 Forain 83.
 Fortuny 5.
 Fouquet 165. 316.
 Fourier 109.
 Fra Angelico 185. 265. 266. 295. 296.
 Fragonard 14. 59. 202. 270. 271.
 Fraikin 217.
 France, Anatole 194.
 Frédéric, Léon 188. 197. 198.
 Fuchs, Georg 129.
 Futurismus 341 ff.

G

Gachet 114.
 Gaddi, Taddeo 317.
 Gauguin 31. 33. 49. 59. 83. 103. 105.
 114. 115 ff. 207. 209. 256. 257.
 285. 291. 322 ff. 339.
 Gaul 264.
 Gautier 66.
 Gebhardt, Eduard 8. 9. 141.
 Gedon 28. 32. 34. 232.
 Genelli 15. 277.

Gérard 165.
 Géricault 16. 80. 114. 167. 184.
 Geytel 347.
 Ghirlandajo 270.
 Giannattasio 348.
 Gillot 11. 165.
 Gimmi 337.
 Giorgione 241. 295. 296.
 Giotto 12. 13. 15. 116. 266. 271. 296.
 317.
 Girieud 15.
 Gleizes 348. 353.
 Gleyre 181.
 Göbel, Angilbert 37.
 Goethe 23. 48. 225.
 Van Gogh, Théo 111. 112.
 — Vincent 25. 31. 33. 36. 49. 69 ff.
 105. 110. 111. 112. 113. 114. 115.
 116 ff. 174. 177. 190. 191. 197.
 218. 257. 258. 275. 285. 291. 307.
 324. 338. 339. 346.
 Goncourt, Jules und Edmond 5.
 Gontscharoff 364.
 Gonzales 55.
 Gorki 329.
 Gotik 7 ff. 13. 14. 15. 189 213 ff. 254 ff.
 260. 261. 266. 271. 272. 277. 279 ff.
 296 ff. 306.
 Goupil 109.
 Goya 16. 354.
 Gozzoli 7. 185. 215.
 Graul 5. 6.
 Greco 11. 12. 13. 14. 15. 16. 18. 54.
 82. 121. 164. 271. 296. 307.
 Greiner, Leo 226.
 Grimm, Herman 11.
 Gris, Juan 348.
 de Groux 188.
 Grünwald 163. 307. 325.
 Grützner 44. 134.
 Guardi 54. 189.
 Gudden 161.
 Guérin 257. 264. 267.
 Guilbert, Yvette 69.
 Guillaumin 54. 59. 83. 97.
 Guillemet 98.

Guimet 5.
 Gulbranffon 201. 260.
 Gurlitt, Cornelius 43. 140. 154. 310.
 Gussow 45.
 Guyau 25.
 Guys 51. 69. 70. 95. 129. 187. 301. 307.
 Gyps 44.

S

Sahn, Hermann 253.
 Habermann 44. 139. 175. 230.
 Sagemeister 42. 43.
 Saider 27. 34. 35. 39 ff. 123. 135. 318.
 Haller, Hermann 78. 262. 263.
 Hals, Frans 11. 14. 54. 73. 121. 125.
 137. 140. 154. 175. 271.
 Hamann, Richard 48. 50. 53.
 Hamlet 106.
 Heckel 299. 333. 336.
 Hegel 20.
 Heilbut 89.
 Heine, Thomas Theodor 200 ff.
 Helbig 337.
 Helmholz 87. 88.
 Herkomer 181. 232.
 Hermans, Charles 192.
 Herterich 294.
 Hettner 297. 298.
 Heuser 298.
 Hildebrand, Adolf 14. 72. 78. 229.
 242. 248. 249 ff. 257. 261. 262. 264.
 272.
 Hirth du Frésnes 27. 35. 41. 42. 135.
 Hodler 104. 198. 235. 258. 271. 272 ff.
 Hölzel 290. 331.
 Hoetger 8. 235. 278.
 Hofer, Karl 294. 296. 297.
 Hofmannsthal 105.
 Hofmann, Ludwig 257. 264.
 Hofusai 4. 6. 260.
 Holbein, der Jüngere 26. 33. 40. 116.
 163. 258. 274. 316.
 Homer 15.
 Horaz 15. 18.
 Hornell 186.
 Houdon 262.

Huber, Hermann 333. 337.
 — Wolf 258.
 Suet 11.
 Huyssmans, Joris Rarel 305.

S

Impressionismus 1. 2. 3. 4. 5. 14. 15.
 28 ff. 45 ff. 53. 58. 59. 60. 61. 62.
 63. 81. 91. 92. 101. 111 ff. 115.
 116. 123. 124. 133 ff. 142 ff. 157.
 158. 160. 162. 165. 167. 175. 197.
 205. 226. 245. 254 ff. 259. 284 ff.
 297 ff. 330. 333. 341. 353 ff.
 Ingres 1. 11. 14. 16. 53. 56. 59. 65.
 66. 121. 165. 258. 262. 263. 267.
 277.
 Isabey, Eugène 55.
 Israels 147 ff. 168 ff. 184. 195 ff.
 Japan 4 ff. 23. 54. 66. 97. 114. 120.
 124. 280.
 Jawlensky 333.
 Jérôme 181. 305.
 Jessen, Jarno 212.
 Jongkind 55. 92. 167. 168. 184.

R

Rahler 333. 334.
 Ralckreuth 194.
 Randinsky 92. 290. 291. 327. 329 ff.
 336. 354. 364.
 Ranoldt, Alexander 333. 347.
 Rant 69.
 Rardorff 286.
 Rars 298. 334.
 Raulbach, Friedrich 44. 232.
 — Wilhelm 145. 295.
 Reller, Albert 27. 139. 142. 161. 175. 226.
 — Gottfried 31.
 Rerr 364.
 Rhnopff 188. 269. 306.
 Kirchhoff, Robert 82.
 Kirchner, E. L. 299. 310. 333.
 Risling 347.
 Klassik u. Klassizismus 2 ff. 15. 72. 254 ff.
 260. 261. 263. 265. 266. 286. 361.

Rlee, Paul 333. 337.
 Klimt 9. 280. 281. 298. 306. 311.
 Klinger, Max 198. 225 ff. 229. 230.
 231. 232. 263. 264. 300. 302. 304.
 306.
 Klossowski 69.
 Knaus 139. 228.
 Kotschka 280. 298. 310 ff. 334.
 Kolbe 263.
 Kollwitz 216.
 Rubin 269. 300. 302. 303 ff. 337.
 Rubismus 334. 341 ff. 353 ff. 358. 361 ff.
 Ruehl 45. 159.
 Kunstwart 24.
 Kurz, Erwin 253.

Q

Caermans 9. 183. 186. 188. 189. 194.
 197. 202 ff. 269.
 Lafond 11.
 Lagae 189.
 Lalique 228.
 Lambeaux 73.
 Lang, Hermann 253.
 Lange, Julius 2. 3. 25.
 — Konrad 21.
 Langhammer 142.
 Lasius, Otto 225.
 Lathangue 183.
 Latour, Quentin 208. 209.
 Laurencin 347. 355.
 de Laug 32.
 Lavery 186.
 Lederer 335.
 Léger 348.
 Lehmbrock 78. 262. 278 ff.
 Lehrs, Max 224.
 Leibl 2. 16. 26 ff. 100. 131. 134. 135.
 139. 146. 157. 177. 191. 197. 221.
 230. 237. 275. 276.
 Leighton 181. 262.
 Leistikow 123. 264. 265.
 Lempoels 188.
 Lemonnier 194.
 Lenain, Brüder 110. 165.

Lenbach 44. 45. 123. 129. 161. 178. 181.
 222. 230. 231. 232. 240. 249.
 Leonardo da Vinci 66. 214. 224.
 Levy 296.
 Leys 191.
 Lichtwardt 218.
 Liebermann 1. 2. 43. 67. 128. 131. 135.
 139. 142. 143. 144 ff. 151. 156. 158.
 159. 167. 190. 194. 196. 197. 226. 231.
 237. 254. 294. 295. 298. 299. 341.
 Pier 47. 239. 339.
 Lindenschmit, Wilhelm 46. 134.
 Pinton (Holzschnider) 215.
 Livius 356.
 Löffs 46. 142. 153. 226. 294.
 Luce 84.
 Lütby 337.
 Lysipp 3.

M

Maëe 278. 333. 347.
 Maertensen, Fris 292.
 Maeterlinck 110. 189. 194. 306.
 Maillol 14. 72. 78. 257. 259. 260. 261.
 263. 272. 316.
 Malerei, das Malerische 15 ff. 27 ff.
 79 ff. 94 ff. 131 ff. 196 ff. 254 ff.
 277 ff. 285 ff. 291 ff. 331 ff.
 Manet 2. 4. 16. 19. 30. 35. 36. 37. 46.
 47. 50 ff. 52. 54. 55. 56. 57. 58. 59.
 62. 63. 66. 67. 69. 81. 94. 95. 96.
 97. 131. 132. 134. 140. 143. 144. 146.
 150. 154. 156. 173. 179. 187. 232.
 249. 256. 267. 270. 271. 320. 339.
 350.
 Manguin 259. 297. 299.
 Mantegna 214.
 Marc 278. 333. 336 ff. 347. 364.
 Marées 1. 2. 27. 31. 36. 49. 71. 72.
 177. 180. 182. 221. 222. 229. 230.
 232. 237 ff. 256. 257. 262. 264.
 269. 276. 285. 286. 291. 292.
 Marinetti 362. 364.
 Maris, Brüder 111. 147. 148.
 — Jakob 173. 174. 175. 176. 184.
 — Matthias 173. 176.

Maris Willem 173. 174. 176.
 Martin, Henri 259. 267.
 Martinet 55.
 Materialismus 20. 255. 269. 314.
 Matiffe 72. 211. 316. 319 ff.
 Mauve 111. 147. 160.
 May, Gabriel 225.
 Mayer-Gras 44.
 Mayr, Julius 26.
 Mazzini 215.
 Meidner, Ludwig 308.
 Meier-Graefe 11. 50. 114. 127. 174.
 218. 222. 223. 238. 240. 244. 247.
 248. 249. 253. 264. 339.
 Meissonnier 122.
 Memling 343.
 Menzel 1. 47. 125 ff. 138. 143. 147.
 148. 158. 169. 201. 222. 295.
 Mesdag 111. 168. 172. 184.
 Mestrovich 217.
 Mesinger 348. 353.
 Mesner 217. 234. 235.
 Meunier 8. 73. 110. 189. 190. 191. 193.
 197. 199. 217. 281.
 Michel, George 185.
 Michelangelo 48. 143. 145. 146. 242.
 356.
 Mieris 187.
 Millais 181.
 Millet 36. 59. 111. 154. 168. 175. 190.
 194. 195. 204.
 Minne 9. 188.
 Modersohn, Paula 292. 324.
 Mogilewskij 333.
 Moll 296.
 Mondriaan 348.
 Monet 16. 27. 51. 54 ff. 62. 63. 81.
 82. 83. 85. 116. 156. 167. 173. 185.
 254. 287. 349.
 Moore, Albert 181.
 — George 56. 57. 65. 66. 67.
 Moreau, Gustave 184. 211. 212. 225.
 — Louis-Gabriel 165. 185.
 Morisot 55. 59. 83.
 Morris 7. 8. 177. 183. 213. 215. 269.
 Mozart 224. 229.

Müller-Basel, Heinrich 334.
 Müller, Viktor 35. 37. 134. 176.
 München 30. 34. 35. 36. 43. 45. 46.
 47. 124. 125. 131. 134. 135. 142.
 147. 153. 156. 158. 159. 230. 231.
 232. 233. 294. 295. 298. 299. 307.
 312. 329. 330.
 Münch 164. 207. 269. 300. 304. 305. 324.
 335.
 Munkacsy 139. 140. 147.
 Münzer 289.
 Murillo 171.
 Muther 25. 185. 214.

N

Nadar 56.
 Naturalismus 1 ff. 13. 15. 16 ff. 19.
 20. 21. 49. 108. 120. 132 ff. 143.
 145. 148. 197. 198. 225. 226. 235.
 250. 255. 258. 259. 263. 266 ff.
 311. 314. 328. 337. 358.
 Naumann, Friedrich 141. 195.
 Nazarener 7. 8. 41. 251.
 Neumann, Karl 24.
 Niemeyer, Wilhelm 91.
 Riesfsche 230.
 Nolde 293. 323 ff. 327. 330. 333. 336.

O

Oberländer 44.
 Orient, alter 4. 7. 62.
 Orlit 233.
 Ostade 125.
 Ostini 45.
 Owen 109.

P

Pascin 202. 299. 301.
 Paterson 184.
 Pechstein 297. 299. 309. 310. 333. 336.
 te Peerdt 286.
 Pennell 199.
 Phidias 3.

Picabia 348.
 Picasso 315. 337. 339. 342. 347. 348.
 351. 354. 355. 360.
 Pidoll 245.
 Piero di Cosimo 7. 215.
 Piloty 27. 40. 42. 43. 44. 45. 46. 145.
 161. 239. 295.
 Pissarro, Camille 51. 54. 56. 57. 62.
 63. 81. 82. 83. 97. 98. 116. 156.
 167. 287.
 — Lucien 83. 185.
 — Camille und Lucien 84.
 Platen 261.
 Plato 105.
 Polyklet 3.
 Potter 175.
 Poussin 94. 165. 213. 238. 270. 353.
 361.
 Poynter 181.
 Pradier 263.
 Präraffaeliten 7. 8. 176. 181. 183 ff.
 211. 281. 297.
 Pragiteles 3.
 Preetorius, Emil 265.
 Preller 43. 152. 153.
 Priester 9. 177. 188.
 Prochazka 348.
 Proudhon 19.
 Prudhon 16. 165. 181. 186. 264. 266.
 268.
 Purrmann 293. 294. 309.
 Püttner 289.
 Puvis de Chavannes 176. 266. 267.
 268. 269. 270. 271. 342.
 Puy 259.

R

Raffael 11. 13. 67. 214. 356.
 Raffaelli 55. 197. 207.
 Ramberg 27. 152. 153.
 Realismus 16. 26 ff. 49. 275.
 Redon 83. 99. 269. 300. 305. 306.
 Reid, George 184.
 Religion 179. 198. 282. 293. 297. 306.
 307. 332. 344. 352.

- Rembrandt 13. 16. 24. 48. 54. 73. 87.
 109. 120. 143. 166. 172. 195. 202.
 244. 245. 247. 248. 271. 272. 291.
 306. 307.
 Renoir 31. 62. 63. 64. 81. 82. 93. 94.
 95. 116. 165. 189.
 Renouard 55. 171.
 Repin 328.
 Ribera 164.
 Ribot 45.
 Richter, Ludwig 169. 176.
 Rodin 8. 70 ff. 252. 253. 261. 263.
 271. 272 ff.
 Rössler 286.
 Röth 47.
 Rohlfß 93. 290.
 Rokoto 8. 10. 11. 13. 14. 15. 22. 23.
 31. 48. 51. 59. 63. 65. 138. 157.
 159. 202. 235. 237.
 Rom 74. 241. 249. 263.
 Rood 82. 83.
 Rops 187. 188. 301.
 Rossetti 8. 181. 183. 185. 213. 214.
 Rosso 72. 253.
 Rottmann 15.
 Rouart 83.
 Rousseau, Henri 39. 316. 335. 336.
 — Jean-Jacques 31. 100. 118.
 — Théodore 184.
 Ruffel 99. 134. 150. 154. 188. 194.
 257. 258. 264. 267. 269. 271.
 Royère 101.
 Rubens 14. 65.
 Rude 72. 76.
 Ruskin 7. 17. 24. 25. 85. 178. 213 ff.
 Ruffel, Morgan 92.
 Ruffolo 357.
 Ryffelberghe 89.
- G
- Saint-Simon, Graf 214.
 Salmon, André 345.
 Samberger 161.
 Sargent 67.
 Sattler, Bildhauer und Architekt 35.
 135. 253.
 Sauermann 258.
 Schachinger 44.
 Schack 231. 240. 241.
 Scharff, Edwin 78. 246.
 Scheffer, Ary 270.
 Schelfhout 347.
 Schick, Bäcklinbiograph 223.
 Schider 135.
 Schiele 311.
 Schiller 18. 119.
 Schinnerer 298.
 Schirmer, Joh. Wilhelm 34.
 Schleich, Eduard 125.
 Schmidt-Rottluff 333.
 Schneider, Sascha 198.
 Schönleber 339.
 Scholderer 34. 35. 36. 37. 41.
 Schreyer, Adolf 37.
 Schröder, Rudolf Alexander 15. 261.
 Schuch 35. 38. 41. 42. 43. 134. 244.
 Schwalbach 299.
 Schwind 169.
 Segantini 197. 205 ff. 218.
 Seehaus 347.
 Seewald 311. 312.
 Seidl, Gabriel 231.
 Serußer 99.
 Seurat 27. 58. 83. 84. 88. 89. 91. 256.
 267.
 Severini 357. 359. 365.
 Sezession 24. 25. 40. 123 ff. 154. 307.
 311.
 Shannon 215.
 Shaw 216.
 Signac 27. 58. 83. 84. 85. 86. 88. 89.
 92. 93. 189. 211. 352.
 Signorelli 221.
 Simon, Constant 77.
 — Lucien 55. 292.
 Sisley 51. 54. 57. 58. 59. 61. 62. 63.
 82. 116. 156. 254. 287. 296.
 Skovgaard 9.
 Sløvøgt 1. 45. 131. 135. 155 ff. 269.
 294. 298. 299. 308.

Sluyters 347.
 Somoff 233.
 Sozialismus 141. 149. 188. 192. 210.
 214. 215 ff. 282.
 Sperl 32. 41. 47. 135.
 Spisweg 125. 127. 145. 148. 294.
 Stäbli 47.
 Stadler 47.
 Stauffer-Bern 45. 301.
 Steffek 147. 239. 241. 285.
 Steinhäusen 35. 41. 141.
 Steinlen 216.
 Stevens, Alfred, Maler 5. 186 ff.
 — Alfred, Bildhauer 72.
 Stöcker 141.
 Stremel 93. 290.
 Strindberg 164. 301.
 Strudwick 183.
 Stuck 123. 198. 225. 226. 228. 230.
 232. 294.
 Symbolismus 158.
 Szinyei-Merse 44.

T

Tanguy 98.
 Tappert 299.
 Tascher de la Pagerie 32.
 Taschner 74.
 Thackeray 179.
 Thaulow 55.
 Thoma, Hans 34 ff. 123. 131. 133.
 135. 141. 197. 230. 318.
 Thomas a Kempis 110.
 Thormaldsen 72.
 Thuar 347.
 Tiepolo 14.
 Tintoretto 11. 12. 14. 16. 54. 82. 270.
 271.
 Tizian 103. 270.
 Tolstoi 328.
 Toorop 177. 188.
 Toulouse-Lautrec 62. 67 ff. 95. 187. 342.
 Traub, Gottfried 195.
 Troyon 174. 190.

Trübner 1. 16. 28. 34. 35. 36. 41. 42.
 43. 45. 128 ff. 131. 132 ff. 145.
 269. 288. 289. 346.
 Tschchow 329.
 Tschudi 25. 224.
 Tuailon 253.
 Turner 55. 80. 81. 91. 177. 185.

U

Uccello, Paolo 317.
 Uhde 128. 131. 138. 139. 140 ff. 167.
 175. 183. 194. 195. 197. 226. 254.
 294. 298. 316.
 Ury, Lesser 148.

V

Vallotton 14. 257. 258. 259. 264. 267.
 269. 297. 305.
 Vasari 6.
 Vautier 192.
 Velazquez 11. 14. 54. 143. 171. 178.
 232. 240. 242. 248. 271.
 Van de Velde, Henry 83.
 Verhaeren 110. 189. 193. 194. 281.
 Verlaine 209.
 Vermeer van Delft 13. 54. 187.
 Vernet, Horace 239.
 Veronese 11.
 Veth, Jan 188. 201. 306.
 Vignon 98.
 Vinnen 292. 339.
 Vlaminck 287. 294. 334.
 Volkman, Arthur 253.
 Voll, Karl 155.
 Vollard 98. 99.
 Voltaire 337.
 Vuillard 55. 62. 99. 342.

W

Wagner, Richard 39. 220. 224. 227. 229.
 Waldmüller 130. 148.
 Walter, Frederik 183. 192.
 Walser 233.

Watteau 11. 13. 14. 165. 166. 213.
 271. 344.
 Watts 176. 183. 192. 212.
 Weisbach, Werner 48. 62. 91. 101.
 Weisgerber 161. 278. 293. 294. 295. 298.
 Weiß, Emil Rudolf 292.
 Weizsäcker, Heinrich 37.
 Welti 337.
 Wenban 47.
 Wenglein 47.
 Wereschtschin 333.
 Wereschtschin 328.
 Werner, Anton 222.
 Whitmann 194.
 Whistler 5. 24. 67. 177 ff.
 Wichert 218.
 Wilke, Rudolf 201. 202. 260.
 Willette 187.

Willroder 47.
 Willumsen 207.
 Winternitz 142.
 Wölfflin 3. 11.
 Wopfnér 47.
 Worpšwede 338.
 Worringer 3. 9.
 Wrba 235.
 Wright, Macdonald 92.

3

Zack 297. 299.
 Zola 5. 19. 20. 21. 22. 75. 97. 266 ff.
 305.
 Zorn 164. 165. 187.
 Zügel 160. 173.
 Zuloaga 164.
 Zurbaran 164.

